SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN

O NU NA ANTIGUIDADE CLÁSSICA

PORTUGÁLIA

«NO CORPO HUMANO O ARTISTA GREGO LÊ A ORDEM DO MUNDO ONDE ESTAMOS»

SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN é não só um dos nossos primeiros poetas contemporâneos mas também um dos vultos mais notáveis da cultura portuguesa actual, o que amplia a sua projecção num plano mais vasto, dentro das tradições de um autêntico humanismo cristão, no qual o amor à vida, no sentido mais universalista, se conjuga por isso mesmo com exigências morais e políticas. Semelhantes tradições são também herança de família, como de passagem vem a propósito lembrar, recordando a ilustre figura de Pedro de Mello Breyner —irmão do deputado liberal do Primeiro Parlamento Português (1821) Francisco de Mello Breyner— falecido na prisão miguelista de S. Julião da Barra, em 1830, vítima das odiosas perseguições do director da fortaleza, o general-carcereiro Teles Jordão. A poesia da Autora de «Livro Sexto» (Grande Prémio de Poesia da Sociedade Portuguesa de Escritores) é —observou-o Jorge de Sena— «irmã da majestade subtil de Pascoaes e das grandes odes de Álvaro de Campos, cuja linhagem continua».

Título original:
O NU NA ANTIGUIDADE CLÁSSICA
Capa: Estúdios Portugália
Printed in Portugal

EXPORTAÇÃO: Esta edição estará à venda em Portugal Continental, Açores, Madeira, Brasil, Angola, Moçambique, Guiné e entre os núcleos de residentes de língua portuguesa da França, Alemanha Federal, Canadá, Estados Unidos, Venezuela e África do Sul.
COLABORAÇÃO ESPECIAL DE: TAP – Transportes Aéreos Portugueses

PORTUGÁLIA Editora
PORTUGAL – Rua Luciano Cordeiro, 81-C – Tel-535741 – 59437 Ap. 289
Lisboa – 1100
BRASIL — Representante: **INTERNACIONAL PORTUGÁLIA Editora**
Rua Ana Nery 1059 (Rocha) C.P. 69.015 Rio de Janeiro R.J.
AFRICA DO SUL — **INTERNATIONAL PORTUGÁLIA Publisher**
56, Hunter St. — Yeoville-2198 P.O.Box-3018
Phone-431414 -Johannesburg

SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN

O NU NA ANTIGUIDADE CLÁSSICA

PORTUGÁLIA Editora

1 /

«Nunca mais escaparemos a esses Gregos.»
Murilo Mendes
"Poliedro"

O nu é uma invenção grega.

No Egipto, na Assíria, na Caldeia, o nu é apenas uma maneira de vestir. Mas o pensamento grego crê na «aletheia», crê no «não-coberto», no «não-oculto», procura o homem não-coberto, nu.

Desde o início o escultor grego, fundamentalmente, coloca-se não em frente do homem vestido com armadura de guerreiro ou vestes de escravo, sarcedote ou príncipe mas em frente da nudez do homem em si. Porque crê que o ser está na «physis» o Grego crê que o ser está no mundo em que estamos. Para o Assírio, para o Egípcio, para o Caldeu, a verdade do ser está num outro mundo, no mundo do sagrado exterior ao universo e oculto. Mas o Grego crê no divino interior ao universo. É neste mundo, no estar, no aparecer, no não-oculto, na «aletheia», que ele busca o ser.

A este mundo em que está o Grego chama «Kosmos». Mas «Kosmos», oposto a «Kaos», não significa apenas mundo, mas mundo ordenado-belo.

Esta ordenação é em si própria criadora e divina: e ao esculpir um corpo o artista grego tenta mostrar a relação do

homem com uma ordem que é a íntima estrutura do «Kosmos», da «physis», do mundo do qual o homem brota e se ergue.

O corpo humano para o artista grego não é um modelo mas um módulo. E é fenómeno em que o ser se manifesta, emerge e brilha. É ser, estar, aparecer.

Por isso o Canon de Policleto se liga à filosofia pitagórica. Pois esse Canon não é uma criação estética. Não se trata de descobrir uma fórmula da beleza para criar beleza pois a beleza não é exterior ao que manifesta. Trata-se de descobrir a lei do corpo humano, lei na qual está presente uma ordem divina. Pois a beleza é descobrimento.

Quando na praia apanhamos uma concha aquilo que tão profundamente nos toca é isto: a forma que temos na mão é uma forma que não podia ser doutra maneira. É como se na concha estivesse escrito o pensamento do universo. Ela é verdadeiramente o fruto dum Kosmos, o fruto dum mundo ordenado, a palavra que confirma a nossa confiança.

Assim também no corpo humano o artista grego lê a ordem do mundo onde está.

E por isso falar do nu na arte grega é sempre falar da relação do homem com o divino.

Homero diz-nos continuamente que os homens são semelhantes aos deuses e Aristóteles fala nestes termos da condição humana:

«Como os poetas nos recomendam o homem não deve, porque é homem, pensar apenas nas coisas humanas, nem, porque é mortal, pensar apenas nas coisas mortais: o homem deve, na medida das suas possibilidades, viver uma vida divina.»

Aristóteles «Ética a Nicómaco» (X, 7, 1177 B 30).

E Píndaro diz:

«Pela forma corpórea, ou no vigor do espírito,
somos no entanto como os imortais
embora não saibamos onde
no meio de que dias ou que noites
o Destino escreveu que deveremos
findar nossa carreira.»

(Traduzido por Péricles Eugénio da Silva Ramos.)

Anfora geométrica
Necrópole de Oipylon — 760 750 a.C.

2 /

Na Grécia o divino precede os deuses. Aphrodite nasce do mar e a solene elevação das montanhas, a lisura brilhante e azul das águas, contêm em si a majestade e o esplendor de Zeus e de Apolo.

O divino é interior à natureza, consubstancial à natureza. O ser está na «physis». O mundo está como que percorrido por uma alegria essencial que se mostra, que emerge.

Descobrir a ordem da natureza, descobrir a felicidade e a harmonia múltipla e radiosa da natureza, será descobrir o divino. Por isso a arte grega é naturalista.

Esta confiança na ordem natural é um dos fundamentos do espírito grego. A Electra de Sophocles, ao sair dum interior povoado de gritos e gemidos, ergue-se no limiar da casa dos Atridas e, antes de iniciar a lamentação, antes de iniciar o relato da dor, da injustiça e do crime, invoca nestas palavras a ordem das coisas, ordem na qual, para além de todo o desastre e sofrimento, repousa a sua confiança:

«Ó pura luz, e tu planície do ar criada à medida exacta da terra.»

Também o corpo humano aparecerá na arte grega como uma coisa criada à medida exacta do Kosmos onde habita.

Este Kosmos os deuses não o criaram. O divino é anterior aos deuses. Os deuses nascem quando o Kaos se transforma em Kosmos. Por isso na religião grega não há revelação nem existem livros sagrados.

Heródoto diz: «Foram Homero e Hesíodo que deram aos Gregos uma teogonia, aos deuses os seus nomes e que nos fizeram conhecer a sua actividade, os seus atributos e a sua imagem.»

O que o homem grego espera do poeta, do pintor, do escultor, do arquitecto e do músico é que lhe revele o divino.

E por isso a arte figurativa grega é naturalista mas nunca é, como a arte do século XIX, uma arte da «parecença» pois é uma arte religiosa, uma arte do divino donde emerge o aparecer das coisas.

E por isso os corpos que vemos na escultura grega nunca são apenas retratos de belos homens ou de belas mulheres mas corpos portadores duma perfeição à qual o homem está religado, corpos que revelam a harmonia do Kosmos, como a concha que apanhamos na praia. No corpo o ser emerge, é, está.

E é por isso que o retrato quase não existe na escultura grega. O artista não quer reproduzir a forma individual mas sim a forma exemplar. O artista quer descobrir uma ordem divina que se manifesta nos deuses mas que também se manifesta no homem. Por isso o retrato grego ou é quase sempre um retrato desindividualizado que procura não a semelhança com um homem mas sim a semelhança do homem com os deuses, ou, quando representa um personagem histórico como Alexandre, o Grande, representa-o como filho de Zeus, irmão de Hércules e Aquiles, portador humano do divino, como homem exemplar e semideus.

Verdadeiramente o retrato aparece no período helenístico e reaparece em Roma onde o artista grego será encarregado de retratar os nobres romanos, numa época em que a arte começa a perder o seu carácter religioso.

Mas na Grécia arcaica como na Grécia clássica a missão do pintor e do escultor não será retratar mas sim revelar e decifrar no real o divino.

3 / O LUGAR

Mas para entendermos uma arte que celebra a aliança do homem com o mundo natural, uma arte onde o mundo natural é entendido como divino, teremos de partir do lugar.

A Grécia é um país envolvido e penetrado pelo mar. As montanhas quase sempre presentes contrapõem a sua elevação à linha horizontal dum mar quase sempre presente. A relação entre a ascensão das montanhas e a lisura das águas estabelece a extrema solenidade da paisagem grega. Uma solenidade nua onde as coisas têm a mesma qualidade radiosa que aparece na poesia de Homero, onde as coisas estão como interiormente iluminadas por um sorriso e por uma atenta claridade que habita nelas e nos quais o espírito reconhece aquela serenidade exaltada e dinâmica que está na raiz daquilo a que chamamos felicidade e que é o nosso acordo com o terrestre.

A terra grega é um lugar onde se articulam e se conciliam os opostos. Uma terra de vegetação e secura. Uma terra de calor e fontes geladas. Um lugar de lucidez e de mistério. Um lugar de paixão e de medida. Um lugar de êxtase e pânico.

Tudo aqui principia na força limpa e nua, na maravilhosa qua-

lidade dos elementos: luz, ar, água, terra.

Nas montanhas de Delphos, sob o voo lento, pesado e quase imóvel das águias, ao meio do dia, quando cantam todas as cigarras, quando se vê tremer o calor, a água que corre entre o arvoredo é gelada, e a sua frescura é radiosa como uma aparição. E na manhã de Epidauro a leveza, a transparência, a luz, a sombra, a doçura dos frutos, a forma perfeita das pequenas pinhas que rolam entre os cardos roxos, dão a cada instante uma paz apaixonada onde o espírito reconhece a possibilidade divina da sua própria existência. O ar esculpe cada som e ouvimos as palavras sílaba por sílaba. E no mar as ilhas aparecem rodeadas por um halo azul, por um arco-íris todo azul, que é como que a respiração dos deuses, a irradiação duma felicidade divina interior ao universo.

Foi esta felicidade do real que a arte grega procurou captar.

Por isso na escultura grega se insinua uma luz de praia. Uma doçura de cereal habita a textura dos ombros, dos joelhos, dos braços. A carnalidade é limpa e radiosa, imanente á luz.

Mas a relação da vida humana com a felicidade divina é ambígua e complexa. E complexa, e como que oscilante, é para o homem grego a relação Kaos-Kosmos.

Os templos gregos, como as estátuas dos Kouroi e os vasos de Dípilo, tentam medir o divino. Mas a tragédia mede a distância que separa os homens dos deuses. Aquiles, semelhante aos deuses na linguagem de Homero, traz em si a veemência dos deuses mas traz também a falha dum calcanhar vulnerável porque é um homem para a morte. E a tragédia é a parte de Édipo que quis estar presente a todo o seu destino.

Pois o mundo grego nunca é o mundo da pura serenidade apolínea. O espírito apolíneo aparece sempre conjugado com a força dionisíaca. E o Kaos, anterior a tudo, assedia o Kosmos. A claridade grega é uma claridade que reconhece a treva e a enfrenta. A claridade daqueles que interrogam a esfinge e que penetram no labirinto para combater a escuridão e a violência do toiro.

Os Gregos inventam a tragédia porque sabem que a treva existe e a interrogam e a enfrentam. Porque sabem que o Kaos está na origem e permanece latente. Porque sabem que o Kaos é abismo, vazio, é o não-sentido, o confuso.

Hesíodo diz:

«Pois antes de tudo era o Kaos»

Na Bíblia antes de tudo há deus e o abismo. Ante esse abismo, vácuo coberto pela treva, Deus cria as coisas.

Porém na Grécia o Kaos, o abismo, é a origem das coisas.

Insondável e anterior a tudo o Kaos é a realidade primeira.

E, porque é origem, o Kaos não pode ser assimilado com o mal. Pois o Kaos é o abismo do qual o ser emerge. Pelo contrário, o mal é a queda do ser no não-ser.

Por isso o Kaos e o Kosmos são dualidade e tensão mas não maniqueísmo. E em toda a arte grega o irromper do Kaos desordenador é simultâneamente destruição e renovação. Ao enfrentar o Kaos o homem enfrenta a vitalidade primordial e cega da qual no fundo do labirinto o toiro é a figura. Enfrenta a besta que dorme no «em-bruto» e no abrupto, enfrenta o confuso, o balbuciante, o não dito donde se ergue, dominando o tumulto pelo ritmo, a dança dionisíaca.

Porque sabe que o Kaos é primordial e permanece latente, o homem grego é o homem da tragédia e da «catharsis». E por isso para os Gregos o centro do mundo não está em Delos, limpa de sombra como um prato de bronze que flutua sobre o mar, nem nas ilhas radiosas, nem em Elêusis, nem no cimo do Olimpo, mas em Delphos, onde o templo de Apolo se ergue sobre o abismo, em Delphos que viu o combate de Apolo e do Python e onde ante o reino apolíneo do Divino permanece a marca da violência primitiva.

Sobre Delphos Seferis escreve:

«No princípio era a cólera da terra. Depois veio Apolo e matou o dragão ctónico, o Python. A besta morta foi deixada a apodrecer. Daqui, diz-se, veio o primeiro nome de Delphos, Pytho

(de pytho — apodreço). Em tão fertilizante adubo, o poder do deus da harmonia, luz e profecia enraizou e brotou. Talvez o mito signifique que os poderes da escuridão são o fermento da luz; que quanto mais esses poderes são fortes mais intensa é a luz quando são dominados. E se a paisagem de Delphos vibra com tal brilho interior perguntamos se isto não é porque nenhum outro lugar da terra foi tão intrinsecamente fundido a partir de poderes ctónicos e luz absoluta.»

4 / CRETA

Em Creta como no Egipto o nu é raro e quando aparece não é o nu em si mesmo mas apenas uma maneira de vestir. Não se conhecem estátuas cretenses, mas só estatuetas. Uma dessas estatuetas é uma figura de acrobata, de marfim, que se encontra no Museu de Cândia. É um corpo longo e fino que arqueado no ângulo do salto irrompe não só no espaço físico onde se lança mas também no espaço do instante, da vida, do jogo, da festa. Pela atenção dada à realidade do movimento e ao gesto da vida esta obra separa-se radicalmente do hieratismo oriental.

Mas os Cretenses foram sobretudo um povo de pintores, e na veemente alegria da sua pintura que persegue o movimento, a flexibilidade dos corpos, a imagem do instante, o impulso vital, encontramos o triunfo do naturalismo.

O artista cretense alegra-se no fenómeno. É o fenómeno em si mesmo que ele ama e busca. A vitalidade presente no corpo humano como no corpo animal ou na corola da flor é uma vitalidade lúdica. Nos polvos, nos búsios e nas flores dos vasos, nas bailarinas dos frescos, nos toiros e nos acrobatas, esta arte cerca um mundo de impulso e de vida onde floresce a multiplicidade de real. Nunca um polvo foi tão polvo como num vaso de

Creta e se os artistas repetem a sua imagem é por aquilo que ela tem de múltiplo, de vital, de flexível e de mutável.

E o «Príncipe dos Lírios» com seus longos membros finos, seu busto triangular, sua estreita cintura, seus longos cabelos e seu passo dançado reina num mundo primaveril onde floresce o espanto e o descobrimento do mundo onde estamos.

Este naturalismo da arte minóica continua no mundo micénico.

No punhal de Micenas encontramos a mesma vitalidade, o mesmo gosto do movimento e das formas vivas. Mas o acrobata transformou-se em combatente. Há nos caçadores armados de escudo um realismo mais duro. Os corpos têm as mesmas cinturas finas, os mesmos bustos triangulares. Mas a sua vitalidade não é a vitalidade lúcida dos acrobatas e dos golfinhos cretenses mas a vitalidade do homem que luta e que enfrenta. A pura alegria que salta por cima do toiro transforma-se em heroísmo mitológico. E no realismo das atitudes, na intensa e precisa atenção dada a cada gesto, na atenção dada à substância material dos pormenores, encontramos o mundo de Homero, o mundo onde se ouve o tilintar das armas de bronze:

«O homem cai com fragor e as suas armas ressoam sobre ele»

Homero, Ilíada (C. V., 42).

O naturalismo da arte egeia e micénica transmitido aos Jónios continua no mundo helénico. A Grécia retoma-o, mas retoma-o de forma mais extasiada e grave e sacral e menos lúdica. E esse naturalismo é nela recriado e reelaborado pelo espírito geométrico. Para o Cretense a forma natural é alegria, jogo e vida. Para o Grego a forma natural é a verdade.

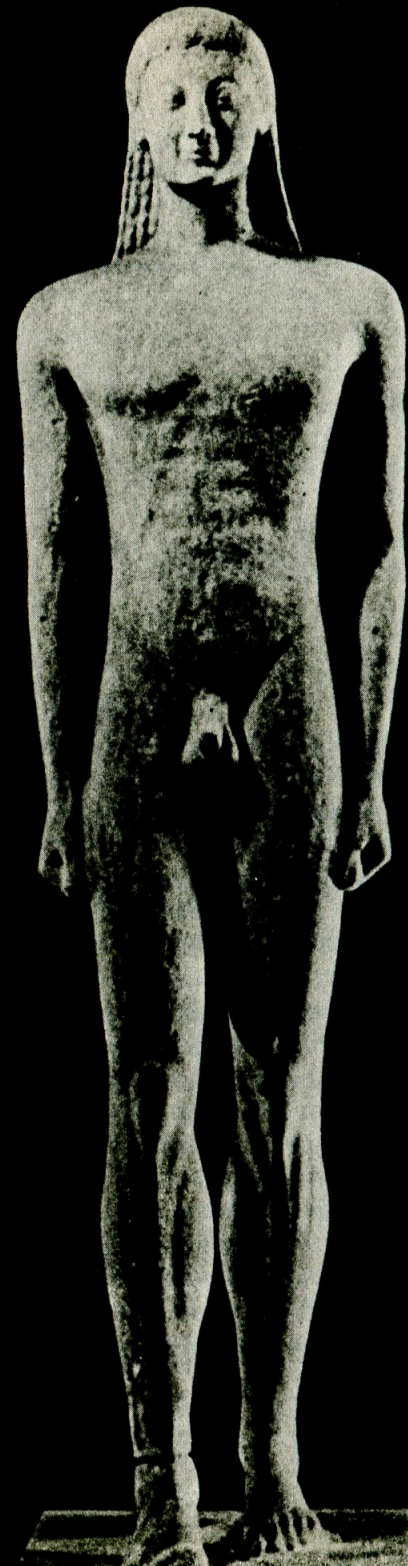
5 / AS ÂNFORAS

A arte dos Gregos começa no estilo protogeométrico e é nos vasos do estilo geométrico que pela primeira vez ela nos aparece como grega.

Uma ânfora não é um corpo humano nu. Mas é nas ânforas da época geométrica que primeiro encontramos aquelas qualidades que presidem à invenção do nu grego: a clareza, o rigor, a busca da proporção e do ritmo, o entendimento da proporção como princípio da beleza, a capacidade de dizer com os meios mais simples — numa economia semelhante à do poema escrito com poucas palavras —, a articulação firme, o espírito atomístico onde cada elemento se integra no todo mas permanece inteiro separado do todo, a geometria, a busca da forma necessária, justa, essencial.

Como o Kouros a ânfora aparece-nos como a forma das formas, a forma exemplar. É possível que os seus autores usassem um sistema de proporções semelhante ao que era usado na construção do templo e semelhante ao «Canon» de Policleto.

Nas ânforas de estilo geométrico aparecem representações do corpo humano pintadas a preto sobre a cor de carne do vaso. Essas representações são esquemáticas e gráficas. O tronco

é triangular, a cintura muito fina, as pernas compridas. Estes longos e finos corpos esquemáticos dão uma impressão de agilidade, de inteligência, de habilidade, de argúcia.

Kouros de Milo
século VI a.C.

6 / OS KOUROI

Diz Heraclito de Éfeso:

«O que é contrário é útil e daquilo que está em luta nasce a mais bela harmonia; tudo se faz pela discórdia.»

O dual, o princípio da dualidade criadora, preside a toda a arte grega: Kaos e Kosmos, Apolo e Dioniso, geometria e natureza, êxtase e pânico, génio dórico e génio jónico.

A Grécia jónica é uma Grécia oriental continuamente fecundada pela diversidade, pelo mistério e pelo abismo do Oriente. Herdeiro de Creta e de Micenas, o homem jónico é um navegador, um descobridor e um civilizador e a sua inteligência e a sua aguda alegria vital estão viradas para o mundo, atentas ao mundo. É essa alegria, sempre tocada de espanto e de mistério, que vemos nas Korai da Acrópole, no seu sorriso, nos cabelos penteados em ondas, caracóis, diademas e volutas, nos mantos plissados, drapejados e enrolados. Aí vemos, simplificado e clarificado pelo génio grego, o gosto oriental pelo luxo e pelo adorno. E lembramos o verso de Anacreonte:

«Virgem de belos cabelos e de vestidos de oiro.»

Mas o amor da nudez, o amor das formas claras e simples, o amor da ordem e da austeridade são características dóricas.

E por isso o nu é talvez uma criação dórica, mas uma criação que vai ser assimilada pelos Jónios para se tornar o tema constante de toda a arte grega, o tema fundamental e especificamente grego.

O tempo apodreceu e desfez as estátuas mais antigas, feitas de madeira, os «xoana». Apenas podemos ver na Hera de Samos, cujo longo corpo cilíndrico sobe do chão como um tronco de árvore, uma obra que conserva na pedra a forma que a madeira impunha aos «xoana».

Os primeiros nus, as estatuetas do estilo geométrico, são ainda hirtas e rudimentares, embora intensas e vivas. Algumas parecem mais sombras do homem do que homens e lembram as obras de Giacometti.

Mas o pequeno Kouros de bronze de Delphos é já verdadeiramente o corpo humano. Esta estatueta de estilo dedálico da segunda metade do século VII não está ainda inteiramente nua: conserva um cinto. E conserva a memória dos corpos da arte cretense. As pernas são longas, as costas direitas, a garupa marcada, a cintura fina. Mas o corpo esguio, com as mãos para a frente e fechadas, exprime não só finura e vida mas uma firmeza, uma rijeza jovem de arbusto que a separam da arte cretense e nos mostram o homem arcaico, a sua vitalidade não lúdica mas erguida e tensa no confronto com o mundo.

A Grécia surge depois de Creta e depois do Egipto. Por isso como a herança cretense também o modelo egípcio é visível no início da escultura grega.

Esse modelo egípcio aparece nos Gémeos de Argos, Cléobis e Bíton (princípio do século VI, Museu de Delphos). Esta obra dórica que abandona o estilo dedálico, pertence ao início do estilo arcaico e surge para nós, no limiar do nu grego. E este nu aqui aparece para dizer a virtude. Os bois que deviam puxar o carro que levaria ao templo a mãe de Cléobis e Bíton, sacerdotisa de Hera, tinham adoecido. Os gémeos atrelaram-se eles próprios ao carro. A deusa concedeu-lhes em recompensa um sono eterno, o dom de uma morte doce e precoce.

Os corpos de Cléobis e Bíton, os corpos que puxaram o carro, entroncados e densos de força como corpos de bois, erguem-se

simultaneamente repousados e tensos numa pesada vitalidade sacral. A cabeça é grande, a cara larga, os braços curtos. Mas há no tronco uma clara amplidão forte e respirada e, para além do modelo egípcio, há a busca de uma nova claridade que já se desenha na ordenação das massas musculares.

A estatuária grega da época arcaica conhece essencialmente dois tipos: a Koré, estátua feminina vestida, e o Kouros, estátua masculina nua.

Inteiramente nu, o Kouros está de pé, isolado no espaço, direito como uma coluna, com o pé esquerdo avançando, com os braços caindo ao longo do corpo num gesto onde o dobrar do cotovelo é mais ou menos acentuado. O Kouros obedece à lei da frontalidade e não sabemos se representava um deus ou um jovem atleta. A estátua dedicada aos deuses é bela e sorri para alegrar os deuses. Às vezes representaria o deus a quem é oferecida. Às vezes representaria aquele que oferece. É possível que em alguns casos comemorasse a beleza de alguém extraordinariamente belo, celebrando a imagem exemplar, a semelhança dos homens com os deuses.

O corpo do Kouros é esculpido com grande simplicidade, em longos planos lisos onde só os músculos mais importantes são modelados e modelados de forma esquemática e ideográfica. Ao princípio o escultor usa um traçado linear e os músculos e alguns pormenores. Por vezes são mais desenhados do que modelados. Mas esta forma de esculpir aparece-nos não como incapacidade mas como uma escolha de simplificação, como um estilo e uma forma de ver.

Pelos Kouroi até hoje encontrados vemos que o espírito de busca guiava os escultores da época arcaica, o mesmo espírito que preside ao aparecimento da filosofia. A busca da fórmula mais simples, a busca do elementar, dentro de uma visão onde a natureza é entendida como um dado físico imediato, como uma realidade frontal.

Olhamos os Kouroi hoje dispersos pelos museus do mundo: Kouros ático de Nova Iorque, talvez de todos o mais antigo, onde músculos e tendões superfícies e planos compõem um claro jogo de figuras geométricas. Kouros do Museu de Olímpia, puro

e duro com os seus largos ombros e as suas ancas finas. Kouros naxiano de Kamiros, no Museu de Rodes, corpo das Cíclades, fluido como um rio erguido, penetrado de claridade telúrica e como que banhado de sorriso.

Kouros de Tenea (o mais antigo exemplo de um «canon» pensado), com o seu largo peito inchado de ar e o seu sorriso confiante. Kouros de Anavissos, no Museu de Atenas, com o seu largo corpo sólido e terrestre, onde a mobilidade incha o repouso dos músculos. Kouros de Milo, do Museu Arqueológico, talvez o mais belo de todos os Kouroi, e cujo longo corpo matutino sobe do chão, direito, fino e perfeito como uma espiga de trigo.

O mesmo tema é retomado, repensado em múltiplas variações. Há a invenção própria de cada artista e a invenção própria dos diversos povos, regiões, ilhas, «ateliers».

Assim, os Kouroi dóricos são sólidos e vigorosos, o volume dos seus músculos é acentuado, as curvas são cavadas. Neles a beleza é directamente moral.

Os Kouroi das ilhas são longos e esguios e fluidos. Neles a escultura mais do que escultura dos músculos é escultura da epiderme. Neles habita apaixonadamente o lirismo apolíneo. E dentro do círculo das Cíclades o tema multiplica as suas variações.

Assim, os Kouroi de Naxos são construídos em longos planos lisos e amplas curvas, os músculos não se avolumam, a cintura é fina, as superfícies são tratadas com extrema atenção e perfeição. Os Kouroi de Paros são mais atléticos e sólidos e os seus braços puxados para trás fazem sobressair os músculos dorsais e peitorais e expõem o volume claro do peito. Mas conservam o «escorrido» que caracteriza a escultura insular e a sua solidez, de certo modo, é fluida.

E em frente destes corpos, onde, de obra em obra, é perseguida a perfeição do mesmo tema, vemos que a busca do escultor segue duas direcções opostas que só na Grécia se conciliam e não se destroem mutuamente: busca da geometria, da proporção, do número, da forma essencial. Busca da realidade, da verdade anatómica, progressiva conquista do real.

O amor da verdade física, o amor da forma natural, a fide-

lidade à imanência, estão presentes na própria geometrização e na articulação formal. A geometria que o escultor busca e mostra é a geometria imanente ao corpo, intrínseca à sua estrutura própria. Não é uma forma imposta mas verdade exposta. Pois o Kouros não pertence a um mundo teórico, nem a outro mundo, mas ao mundo em que estamos. O sorriso que brilha em todo o seu corpo, é um sorriso que crê no ar, na água, na terra e na luz.

Partindo de uma imagem que é o homem, o Kouros é um modelo para o homem.

Pois o Kouros é didáctico: ensina um projecto moral. O corpo educado por uma cultura que é cultura do corpo e do pensamento ensina uma atitude no lugar e no tempo da vida. Ensina a «areté», a cultura da possibilidade humana que Homero celebra.

Imagem exemplar, o Kouros é a totalidade. A sua beleza é culto, religião. A sua beleza alegra os deuses e manifesta a ordem do Kosmos. Manifesta a relação do homem com os deuses, a semelhança do homem com os deuses. Diz-nos que só estando religiosamente no mundo, estamos realmente no mundo. E o Kouros é uma poética: aqui o corpo humano é «phainomenon» brilhar do ser, aparecimento do ser, aliança do corpo humano com a pedra, com o pinhal, com o rio. Imagem de um momento onde o homem se crê divino e confia e se alegra na própria possibilidade e na própria beleza.

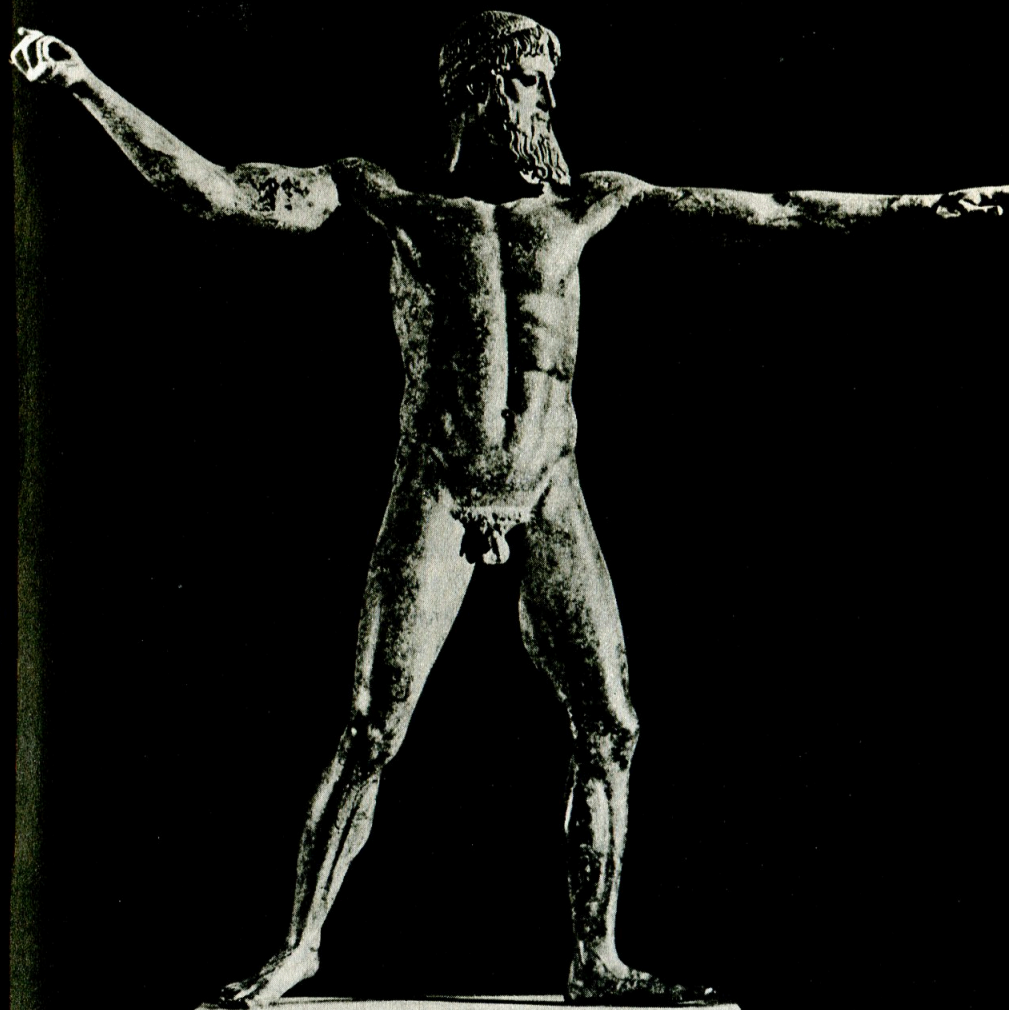
O Kouros ensina uma poética — uma arte do ser. Diz-nos que só estando poeticamente no mundo, estamos realmente no mundo.

Tales de Mileto viu na água o princípio de todas as coisas. O homem grego busca a origem, o fundamento, a «Arké», na «physis». Esta atitude está intensamente presente nos Kouroi.

O escultor ao repetir o mesmo tema procura a fórmula mais elementar e simples, e busca através da proporção e da geometria a fórmula mais exacta porque o Kouros é a imagem fundamental, o homem «medida de todas as coisas», a imagem das imagens.

Também a ânfora e a coluna são busca da imagem fundamental, da imagem das imagens, e por isso muitos têm visto

nelas metáforas do homem. Mas é no homem que está a totalidade. Pois é o homem que pertence ao real que o espírito quer ler e conquistar. E é o homem que é ser, devir, estar.

Como fonte, espiga, arbusto, caule, o Kouros cresce, emerge, nasce da terra, brota. Pensamos no termo brasileiro: brôto. E sabemos que em grego a palavra Kouros significava simultaneamente rapaz, rebento, brôto.

Zeus de Artemison
450 a.C.

7 / O KOUROS DE MILO

Quem entra no Museu Arqueológico de Atenas e atravessa a primeira sala de escultura arcaica encontra à sua direita uma pequena galeria envidraçada onde está o Kouros de Milo, obra jónica, insular, que data aproximadamente de 540 a. C.

O Kouros de Milo tem os ombros muito largos, as ancas muito estreitas, as pernas fortes e compridas, o perfil das coxas vigoroso e largo. É evidente aqui o modelo egípcio. Mas é também evidente tudo o que separa esta estátua do modelo egípcio. O longo pescoço e todo o equilíbrio do corpo obedecem a um pensamento de proporção radicalmente grego. A estátua egípcia, mesmo quando se situa neste mundo, está sob a presença de um outro mundo, do oculto. A estátua grega mostra um homem voltado para este mundo e que deste mundo espera totalidade e verdade. A estátua egípcia tem sempre algo de nocturno — o Kouros é intensamente diurno, o seu corpo irradia claridade e nasce de uma exigência de lucidez e clareza.

Se os Kouroi são a imagem exemplar, o Kouros de Milo é o mais exemplar dos Kouroi. O seu longo corpo fluido onde todas as linhas se fundem numa única linha «é» e «está» estabelecendo à sua roda como a ânfora um espaço vazio que é o espaço da

sua respiração. Um espaço intenso, animado e solene.

Os músculos são pouco marcados e todas as formas são «deslisadas» de acordo com o estilo próprio das ilhas. A sua verticalidade lembra um caule, uma espiga de trigo. O escultor arcaico que trabalhava com o ponteiro e o martelo e não com o cinzel capta não só a luz exterior mas também a luminosidade interior da pedra. Esta luminosidade intensamente diurna in-voca a luz das praias, a luz que deslisa e se alisa sobre o branco da espuma e o molhado das areias. E o picotado do martelo, depois de polido pelas pedras abrasivas, dá à textura da epiderme das estátuas cicládicas algo de cereal.

Direito como um prumo, como uma coluna, como um caule, o Kouros de Milo é construído com uma simplicidade extrema e perfeitamente articulada.

A rectidão da sua verticalidade é uma rectidão sem ângulos. Ao longo do contorno dos volumes a continuidade das linhas cria uma lisura ondulada. O longo corpo percorrido por longas linhas é belo por todos os seus lados numa perfeita unidade rítmica. Tudo nele é claro e conciso e como que percorrido pelo leve tremor dum único sorriso. Tudo nele é esguio e nada é frágil. Há uma relação perfeita entre a clareza da sua construção e a claridade dos largos planos lisos, a claridade dos seus joelhos, a força das longas pernas, a claridade do pescoço e do sorriso. Nele a carnalidade é simultaneamente radiosa, ardente e transparente. O corpo matutino invoca mar e sal e Primavera. Na imagem do homem jovem o artista tenta convocar a juventude do inicial, a inteireza do primeiro instante, a vitalidade intacta e nua do primeiro dia.

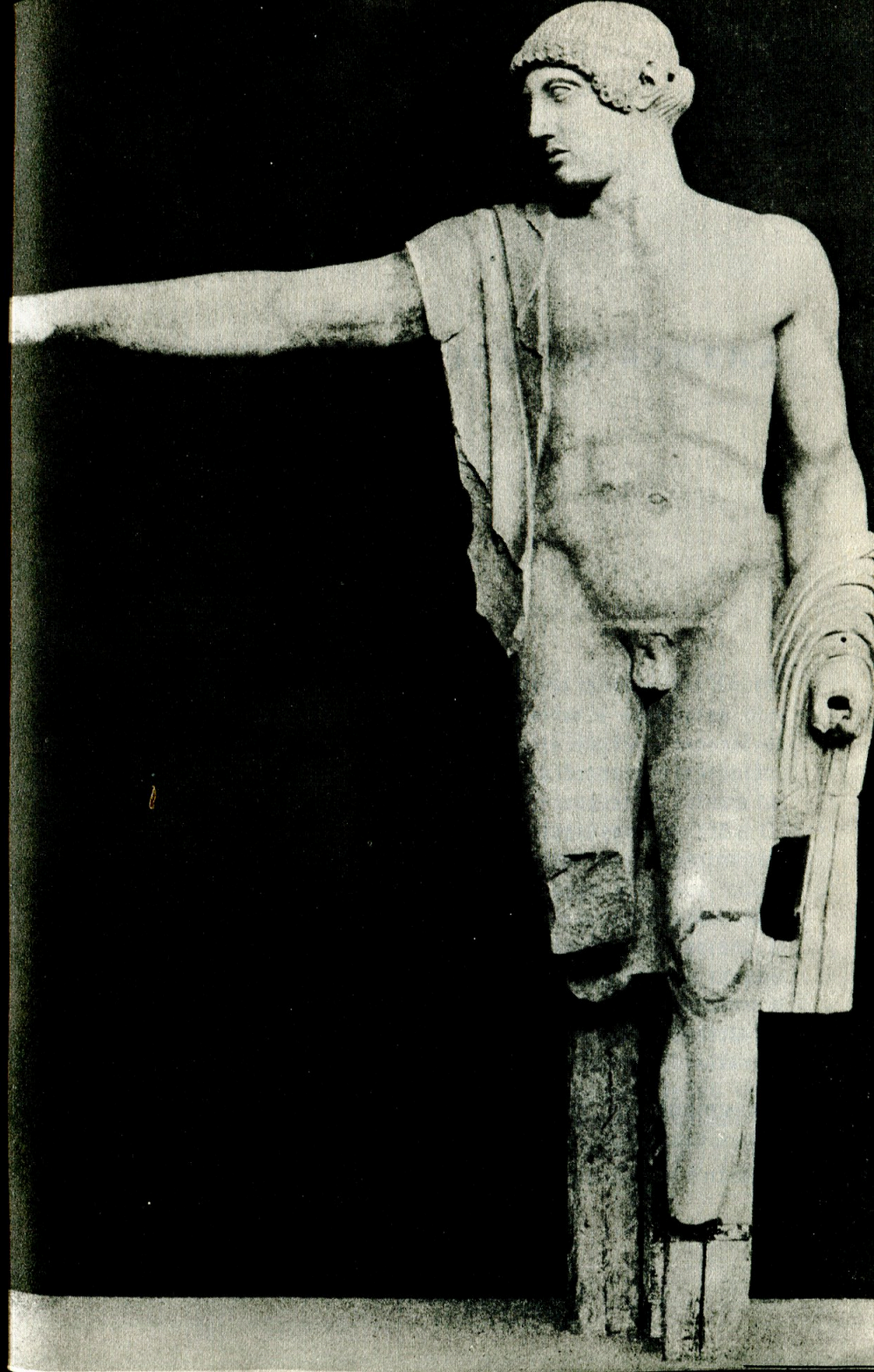
Mais do que nenhum outro Kouros, o Kouros de Milo é o homem que emerge. Mais do que nenhuma outra estátua, ele é o «não-coberto», a «aletheia», o não-oculto. O seu corpo intensamente diurno diz a distância que separa o sagrado do divino, diz que o mundo em que estamos é a pátria do ser.

De acordo com a lei da frontalidade, ele avança unicamente um passo. Mas esse passo deixa para trás o mundo difuso do terror primitivo, o mundo em que os deuses são chacais e serpentes, o mundo dos deuses devoradores sombrios do homem,

e introduz-nos num mundo de formas precisas, lisas, maravilhadas e livres. Apolo matou o Python e Theseu já venceu o Minotauro. As métopas e os frontões de todos os templos começam a celebrar o triunfo da claridade.

Direito como uma coluna, esguio como uma espiga, o Kouros de Milo sobe da terra, ergue-se da terra, emerge da terra, abandona os antigos deuses ctónicos e caminha de frente para a felicidade diurna do mundo exterior todo lavado pela luz. Tem na boca o sorriso das estátuas arcaicas. Um sorriso que é espanto, interrogação, maravilhamente. O sorriso de um mundo que começa e se descobre. Apoiado só no seu próprio equilíbrio, ele avança num país de montanhas e navios onde os golfinhos correm quase à tona da água, onde a alegria se multiplica de ilha a ilha e sobre o qual paira a grande felicidade dos deuses de Homero.

> «Tendo falado assim Athena de olhos de coruja
> Subiu ao Olimpo onde se diz que os deuses
> Moram na eterna estabilidade
> Que os ventos não sacodem, que a chuva não molha
> E da qual a neve nunca se aproxima
> Mas onde a serenidade paira sem nenhuma nuvem
> Rodeada por uma luz toda branca
> Onde os deuses felizes se alegram sem cessar.»

Ilíada.

Fragmento do frontão oeste do templo de Zeus em Olimpia
séc.V.a.C.

8 / TEMPLO ARCAICO DE ATHENA

Na escultura arcaica o nu não aparece apenas nos Kouroi mas também em estatuetas, baixos-relevos e esculturas dos templos. No breve espaço de que este texto dispõe é impossível falar de todo esse mundo, do qual apenas destacarei o frontão, em grande parte desaparecido, do templo arcaico de Athena na Acrópole, templo construído pelos Pisistrátidas cerca de 525 a. C. Neste frontão, que foi certamente uma das mais importantes obras do arcaísmo, os grandes corpos longos e plenos, construídos em amplas curvas e claros volumes arredondados, dão, mesmo no esforço e na luta, uma impressão de força serena, e como que sonhadora, que os distingue dos impetuosos corpos do tesouro de Siphnos. São corpos já sem grafismo arcaico e sem arestas, onde o modelado busca uma dicção naturalista da qual surge uma carnalidade majestosa e serena, simultaneamente próxima e distante. São corpos olímpicos, feitos para habitar nos cimos dos montes sagrados ou no alto triângulo do frontão, perto do desenrolar pleno, arredondado, longo, tumultuoso e sereno das nuvens, de quem são companheiros e irmãos.

9 / PINTURA

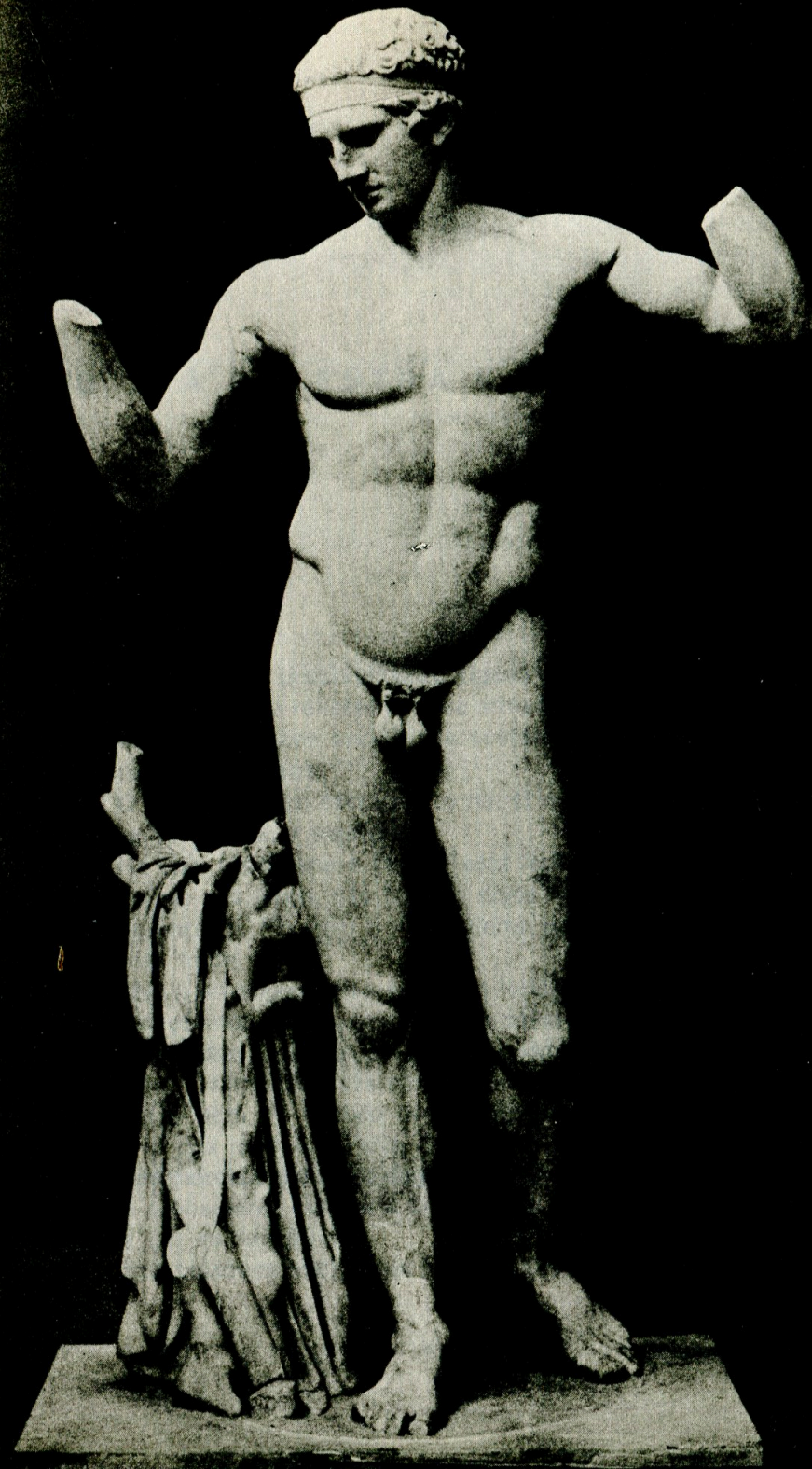
Na pintura dos vasos, depois da época geométrica, a figura humana é o tema dominante.

Na célebre cratera de Ergotimo e do pintor Klitias, dos princípios do século VI, chamada «Vase François», a figura masculina nua do quarto friso (a contar de cima) é pelas suas formas um irmão do Apolo de Tenea. Mas sem o hieratismo e a intensa e divina solenidade dos Kouroi. Pois o pintor o representa em plena acção e não no grande espaço intemporal, suspenso e ausente onde os Kouroi avançam.

Esguio como um Kouros é a figura representada na cena do «Regresso de Castor e Pólux» de Exekias. Mas também aqui encontramos um mundo que não é o dos Kouroi. O jovem de longos dedos finos debruçado sobre o cão habita um mundo familiar, pertence a uma determinada condição social, move-se dentro duma época histórica. O seu gesto mostra-nos maneiras e gestos que pertencem à vida de todos os dias.

Cerca de 530 a. C. a pintura dos vasos é revolucionada por uma nova técnica. As figuras até aí são negras sobre um fundo claro. Mas a partir dessa data os pintores começam a pintar figuras claras sobre um fundo escuro. As imagens muito mais pró-

ximas da cor da carne humana tornam-se luminosas e mais vivas, mais precisas nos seu pormenores e tomam um relevo mais intenso.

Nos princípios do século V a. C. o pintor conhecido pelo nome de «Pintor de Berlim» pintou numa cratera os combates de Aquiles com Mémnon e com Heitor. A veemência e a impetuosidade dos movimentos lembram o punhal de Micenas. Mas as silhuetas não são as estreitas silhuetas cretenses, os longos corpos bailarinos de cintura estreita. São os corpos do atleta grego, do homem grego consciente da «areté» do seu corpo, da nobreza viva do seu corpo. Este corpo é construído com uma extrema claridade onde tudo se articula numa forma nítida, precisa e simples. Os músculos são desenhados numa escrita viva e realista que mostra a evolução do estilo arcaico. Esta musculatura, que lembra uma couraça, anuncia já os corpos de Policleto. E pela importância dada ao movimento o Pintor de Berlim, como outros pintores de vasos, anuncia o Discóbolo. Mas o movimento do Discóbolo é o movimento do atleta, um movimento gratuito, calculado e pensado. Porém, nesta cratera, embora a inteligência e o cálculo de eficácia dos gestos estejam presentes, o que o artista tornou mais evidente foi o ímpeto do corpo humano na luta, tenso como um arco, e semelhante a uma seta disparada por uma força divina que o ultrapassa.

"Diadomenes" de Policleto
420 a.C.

10 / A PALESTRA E A GUERRA

O nu grego, possivelmente ligado a ritos antiquíssimos, está fundado numa religião e numa atitude intelectual. Mas está também ligado à vida social, aos costumes, à vida quotidiana, aos jogos, à palestra.

O homem grego não teme o nu. O nu é para ele simultaneamente natural e sagrado.

Na vida quotidiana a mulher está fechada no gineceu, não toma parte nos jogos, não lança o disco na palestra, não corre nua no estádio. Por isso o nu feminino aparece na arte relativamente tarde.

Mas a educação física é um dos fundamentos da «paideia», da educação dos jovens, e na palestra como nos jogos os homens estão despidos. O pintor e o escultor têm todos os dias diante dos olhos o tema das suas obras. O seu entendimento do corpo não parte nem do estudo dos cadáveres nem da pose profissional dos modelos. Parte de um ver vivo e quotidiano que não está marcado nem pela degradação da morte nem pela degradação profissional nem pela degradação confessional de quem relata um mundo privado.

Nos baixos-relevos e nas pinturas dos vasos vemos aquele

corpo modelado pela ginástica de que fala Sólon num diálogo de Luciano.

O atleta grego diferencia-se profundamente do acrobata cretense. O acrobata é sempre um especialista, o seu acto é espectáculo e nele entra um sentimento de diversão e risco. O atletismo, pelo contrário, centra o homem na sua totalidade. É um elemento da sua «areté», da sua inteira humanidade.

O acrobata é um homem que tem o seu corpo, o atleta é um homem que é o seu corpo. O acrobata faz habilidades e conquista um domínio do mundo exterior, o atleta conquista-se a si mesmo. O jogo do acrobata é gratuito. O jogo do atleta tem um nexo, corresponde à necessidade de criar uma unidade entre o espírito e o corpo para que o homem possa assumir a inteireza da sua existência. Na perfeição do corpo o Grego reconhece a possibilidade humana de uma existência divina, isto é, duma forma total de estar no mundo.

Esta concepção do atleta aparece na arte até ao período helenístico, e mesmo ainda no período helenístico. Mas os jogos vão-se corrompendo ao longo do tempo, o espectáculo devora o rito, o atleta torna-se um profissional, vedeta e escravo, alienado e instrumento de alienação. É essa a alienação que nos mostra o «Cestor» do Museu das Termas com a sua pequena cabeça obtusa, cega como um punho fechado.

11 / O NU FEMININO

Durante o período arcaico o nu feminino é raríssimo. Aparece excepcionalmente numa estatueta ou na pintura dos vasos onde por vezes está à beira do caricatural.

No entanto é na arte pré-histórica das Cíclades, na arte cicládica, que aparecem os primeiros nus femininos onde o corpo da mulher não é entendido como um molho de sacos fecundos mas como uma forma ordenada, clara e bela.

As bailarinas cretenses usavam saias em campânula até aos pés, mas descobriam o peito exposto como dois frutos.

Porém na Grécia arcaica as Kourai estão cobertas por chitons, himations, peplos. Mas sob o plissado o nu aflora.

Assim na Ornithé do Heraion de Samos (cerca de 560 a. C.) sob o longo e fino cair das pregas ergue-se — belo, longo e fino — o corpo de jovem palmeira que Ulisses admirou em Nausicaa.

A túnica nem esconde nem mostra. O plissado da Ornithé não é ainda o drapejado molhado que adere às formas. Mas o cair das suas pregas é determinado, pelo ritmo, pela estrutura e pela proporção do corpo. É esse ritmo, essa estrutura e essa proporção que se vê.

É como ritmo, estrutura e proporção que o corpo da Ornithé do escultor Genelos se mostra. Um corpo direito e firme e claro que parece escrever a palavra «verdade». Uma recta verticalidade onde as linhas e os volumes se arredondam numa plenitude doce e concisa. Um corpo serenamente construído como a espiga cereal e que, como os Kouroi, é coluna na tocante simplicidade de um ritmo simultaneamente divino e terrestre. Um exacto equilíbrio entre fluidez e solidez na proporção justa onde os ombros direitos se arredondam suavemente, onde os seios pequeno e altos se afastam a medida de um seio, onde os braços são finos e cheios, as pernas altas, as mãos grandes.

Dentro da simplicidade hierática do esquema frontal a atitude de Genelos é em extremo atenta à realidade. Mas essa atenção não é o realismo moderno pois é a aguda fidelidade à forma natural de quem na forma natural vê a verdade.

No século V o nu feminino, tanto na pintura dos vasos como na escultura, é ainda bastante raro.

O facto de o nu feminino aparecer muito mais tarde do que o nu masculino está necessàriamente ligado a ritos antiquíssimos e está evidentemente ligado aos costumes e à estrutura do «genos» e da cidade. Mas quando percorremos os museus da Grécia temos a impressão de que, para além destas razões e ligado a estas razões, há algo mais. Dir-se-ia que é o corpo do homem que é para os Gregos a forma humana por excelência, a forma essencial, a forma das formas, a forma exemplar.

De facto é só no século IV, quando a atitude religiosa dos Gregos se modifica, que começa a ser dada uma maior importância à forma feminina. Mas esta forma aparece-nos então sempre um pouco tocada de «asianismo». Mais tarde o helenismo multiplica os nus femininos. A história do nu grego é a história do nu masculino. O nu feminino, salvo raras excepções, é helenístico e pré-helenístico.

No entanto, e em contraponto a isto, vemos que o corpo da Ornithé, sob seus leves plissados, é um corpo irmão dos Kouroi, um corpo que se ergue como forma essencial, como forma fundamental e exemplar, como forma das formas. E no rosto da Koré de Peplos, do Museu da Acrópole, brilha a mesma consciência divina do próprio eu que irradia do corpo dos Kouroi.

Mas não é possível no breve espaço deste texto desenvolver este tema e as suas contradições.

Porém não poderei deixar de referir um maravilhoso nu do séc. V, a Tocadora de Flauta do trono Ludovisi, um dos mais belos nus femininos da Grécia cujo original chegou até nós — talvez o mais belo e o mais grego.

Este baixo-relevo, encontrado em Itália, data da primeira metade do século V e é um pouco anterior à escultura do Templo de Zeus em Olímpia. De todos os nus femininos que a humanidade pintou e esculpiu este é talvez o mais verdadeiro. Encontramos aqui o mesmo realismo sóbrio e simples que encontramos nas métopas de Olímpia. Como na métopa de Atlas, o escultor mostra como a forma de um corpo se imprime numa almofada. Também aqui não é o realismo moderno mas uma extrema fidelidade ao mundo visível, uma extrema atenção à forma, à estrutura e ao ritmo da vida. Esta fidelidade, esta confiança na verdade das coisas, no mundo moderno, só a encontramos na literatura russa, em Tolstoi e Tchekov. Talvez porque, como a Grécia, a Rússia é uma Europa oriental, uma Europa nascente, e não uma Europa declinante, ocidental.

O corpo da Tocadora de Flauta tem algo de cereal. Íntimo e suave é o seu entendimento com a luz e com a sombra. Na saliência polida do ombro, no contorno do joelho, no cruzar da perna, na flexão do braço, no perfil das costas, todas as linhas se arredondam num ritmo terrestre que invoca frutos, searas, contorno de ondas. O escultor viu e compreendeu com um acerto puro a continuidade de linhas e a plenitude unida do corpo feminino.

Ainda no trono Ludovisi, no nascimento de Aphrodite encontramos aquela forma do nu que é o drapejado molhado. A deusa emerge do mar e o abrir dos seus braços erguidos ergue e abre a distância entre os seus seios afastados. E sobre o seu corpo as pregas da túnica escorrem como fios de água.

Cortesã tocando flauta.
Trono de Ludovisi

12 / FIM DA FRONTALIDADE

A lei da frontalilidade aparece na Grécia porque é uma lei das artes arcaicas e porque é uma herança dos modelos egípcios.

Mas a recta vertical que serve de eixo ao corpo dos Kouroi corresponde à frontalidade do pensamento arcaico, corresponde a uma atitude religiosa e a um pensamento mítico, corresponde a uma visão do homem, a uma forma de ver o emergir, o brotar do homem. Na poesia dos tempos arcaicos o corpo humano, como a árvore ou a espiga, é uma forma que se levanta a direito do chão. Sapho compara o corpo dum jovem a um caule e Ulisses compara Nausicaa a uma jovem palmeira.

Porém, no final do séc. VI, a violência dos acontecimentos e a mutação das ideias rompem os esquemas do mundo arcaico. A partir das últimas invasões dóricas até ao final do século VI o solo da Grécia nunca foi pisado por exércitos estrangeiros. Os Gregos guerreavam entre si, mas essas lutas eram parciais e locais. Porém, no final do séc. VI e no princípio do séc. V, os exércitos persas devastam as terras gregas e as cidades são saqueadas e incendiadas. O heroísmo deixa de ser mítico e lendário e torna-se actual. O teatro, que se divide em actos, toma o lugar da epopeia, que se dividia em cantos. O sorriso das está-

tuas desaparece e a ética da acção passa a inspirar os artistas. Por isso à roda de 500 a. C. a lei da frontalidade é quebrada.

Do séc. VII ao séc. V a arte do escultor evoluiu rapidamente: os primeiros artistas esquematizavam o corpo em formas geométricas, o torso era um triângulo, a rótula um losango, os músculos eram semicírculos, ângulos e paralelas. Os pormenores eram como que desenhados à flor da pele sobre o mármore. Mas esta grafia e este esquematismo foram sendo progressivamente substituídos por uma conquista da forma real e o traçado linear foi-se transformando em modelado.

Porém, até ao final do séc. VI, este progresso do naturalismo, tal como o vemos na musculatura do Apolo de Tenea ou na respiração e na fluidez do Kouros de Milo, é realizado dentro do esquema arcaico. No entanto, algumas obras, como o Moscóforo ou o Cavaleiro Rampin, já não são inteiramente frontais.

O Efebo de Crítias é a primeira estátua conhecida que se separa radicalmente do esquema arcaico pelo naturalismo total do modelado e da atitude. Representa a «avant-garde» do tempo.

Na estátua frontal o plano que passa pelo meio do corpo é vertical e o lado esquerdo e o lado direito são simétricos, excepto o pé esquerdo, que avança sempre um passo em frente. O corpo repousa igualmente sobre as duas pernas e os dois pés estão ambos totalmente poisados no chão. No Efebo de Crítias a perna direita dobra-se no joelho e o peso do corpo recai sobre a perna esquerda, que está esticada. Assim a anca esquerda está mais alta que a direita. Todo o equilíbrio do esquema frontal é alterado.

Ao quebrar a simetria a escultura procura sair de um mundo hierático e intemporal e tenta, de muito longe, regressar àquele espaço do instante onde irrompia a arte cretense. Tenta cercar o fenómeno vivo, a instabilidade do instante.

No Efebo de Crítias o escultor quis representar o corpo em repouso na posição natural da vida. Mas esta obra tão inovadora, e por alguns críticos tão admirada, não é uma obra-prima. O que nela há de mais belo é o modelado perfeito, flexível, extremamente naturalista, especialmente sensível na verdade carnal

das coxas. Mas o busto é comprido de mais, há em todo o corpo uma ausência de ritmo, algo de mal respirado. Tendo rejeitado a simetria clara e simples da frontalidade, Crítias ainda não encontrou o novo ritmo e o novo equilíbrio que o classicismo dos séculos V e IV vai inventar.

Em contraponto com o Efebo de Crítias e na mesma sala do Museu da Acrópole encontramos o torso de influência jónica esculpido em mármore das ilhas. Datada de cerca de 490 a. C., esta obra criada dez anos depois do Efebo de Crítias permanece fiel à frontalidade. Dentro do esquema tradicional do arcaísmo esta obra é, pela perfeição do seu ritmo e do seu modelado, uma obra-prima.

A pedra é esculpida com uma aguda ternura, com um amor claro e luminoso da carne. Há no seu modelado um quase imperceptível estremecer sedoso e liso e macio onde a epiderme vive iluminada pelo brilho radioso de uma juventude absoluta. Aqui a pedra é quase carne. E nela toda a natureza é convocada: verticalidade da planta, desabrochar da flor, clareza de praia, perfeição e transparência de concha, fluidez de rio. Em redor deste corpo parece-nos ouvir um rumor de mar, um correr de fonte, um sussurrar de bosque.

13 / OLÍMPIA

O grande templo dórico de Zeus em Olímpia começou a ser construído cerca de dez anos depois das Guerras Médicas. Os seus dois frontões e as suas doze métopas foram esculpidas entre 468 e 456.

O espírito que aparece na escultura do templo de Zeus em Olímpia é austero e simples e claro, essencialmente dórico. O mestre desta obra foi por certo um homem do Peloponeso, mas um homem orientado pela mutação intelectual que nesse momento percorria a Grécia. Assim a arte de Olímpia não narra uma história, como a epopeia, mas apresenta actos, como o teatro.

A escultura que se insere na arquitectura dos templos, a escultura dos frontões, das métopas e dos frisos, é quase sempre didáctica. De forma mais ou menos directa, o frontão, a métopa ou o friso contam-nos quase sempre o combate da claridade com a treva, o combate das forças claras do Kosmos contra as trevas do Kaos, o combate dos deuses e dos homens contra os monstros.

Mas em Olímpia o espírito didáctico é mais evidente e directo. A escultura de Olímpia mostra-nos uma ética da acção.

É uma arte que se propõe como lição, exemplo, projecto de vida. Pois aqui é o lugar onde se celebram os jogos, o lugar onde se celebra aquela vocação tão profundamente grega: educar, criar o homem perfeito. Pode-se dizer que é em Olímpia que é criticada aquela pretensão do esteticismo moderno que proclama que a arte nunca é didáctica.

A palavra de Olímpia, tão religiosa e apaixonadamente clara e grave, é uma palavra didáctica porque se dirige não só aos deuses mas à comunidade dos homens reunidos pelos jogos.

No centro do frontão oeste ergue-se vertical o corpo de Apolo. Pela sua estatura, pela sua situação no centro do triângulo onde a acção se inscreve, pela sua atitude, este corpo protector e tutelar no coração do tumulto, está para além do tumulto. À sua direita e à sua esquerda os Lápitas combatem com os Centauros. Mas o deus não combate. Estamos longe dos deuses arrebatados da Ilíada e do friso de Siphnos que eram feridos nas batalhas e que participavam com paixão nas paixões dos homens. Protector e tutelar o Apolo de Olímpia ordena, preside, mas não participa. Ele é a perfeição, a ordem invulnerável e imutável que a acção não desvia nem dobra. No centro do tumulto ele é a forma clara e simples. O divino interior à natureza emergiu da natureza: no frontão de Olímpia Apolo já não é apenas o fulgor do sol, a vitalidade interior do Kosmos: é a claridade de um pensamento de justiça para o qual o homem se ergue para além da própria violência. A cabeça está virada sobre o ombro e o braço direito ergue-se numa linha horizontal. E o longo, alto corpo onde brilha a mais pura claridade sacral é uma coluna. A sua verticalidade já não é o jovem crescer de arbusto ou de espiga dos Kouroi. É o emergir de um pensamento que para além do Kaos e da «hybris» busca a «catharsis», a purificação. Um pensamento que se funda não na epopeia mas na tragédia. De certa maneira podemos dizer que o corpo do Apolo de Olímpia é a palavra divina, o primeiro aparecer do «logos» na estatuária grega.

A atitude exemplar e o contraponto do humano e do divino são retomados nas métopas nas figuras de Hércules e de Athena. A deusa está ao lado do herói como uma irmã calma e suave. Acompanha-o como na Odisseia acompanha Ulisses, mas sem

a fogosa impetuosidade da deusa homérica. Ela é a serena inteligência do homem ao lado do doloroso esforço do homem. E ao contrário do que acontece nos Kouroi, o corpo de Hércules não se confunde com o corpo dum deus. Há neste corpo uma grave austeridade que é a consciência duma condição humana e a consciência duma tarefa humana. No Hércules que sustenta o peso do céu e no Hércules que apresenta a Athena as aves do lago Stymphale não vemos a elegância radiosa e deslumbrada dos Kouroi. O artista, com um realismo claro, tentou dizer o corpo do homem como ele é no mundo dos gestos e dos actos de cada dia. A sua arte é um esculpir à dórica: intenso, claro e simples, moral e didáctico.

Mas as esculturas de Olímpia são obras de vários escultores. Na métopa de «Hércules e o Toiro» reconhecemos um estilo e um espírito diferentes. Aqui de novo a arte celebra o combate das forças criadoras. No rectângulo da métopa a luta do homem e do animal é um tumulto ordenado como o mar. Os dois corpos irrompem num mundo mítico de ímpeto, transbordância e veemência. O dorso do animal e o torso do herói cruzam-se arqueados como ondas que atingiram o seu cimo. E a maravilhosa musculatura do homem, tão intensamente tensa e viva, aparece animada por uma vitalidade que é simultaneamente a vitalidade humana e a vitalidade do universo.

14 / O ZEUS DE ARTEMISION

Foi talvez Pythagoras de Rhegium quem, em busca de uma nova forma rítmica e de um novo equilíbrio, inventou o «Khiasmos. E segundo a tradição foi ele quem primeiro modelou veias e tendões e modelou a forma natural do cabelo. Não conhecemos obras suas, mas o espírito de busca e criação dessa época aparece maravilhosamente realizado na grande estátua de bronze que foi encontrada no mar junto do cabo de Artemision e da qual não sabemos se representa Zeus ou Poseidon.

O deus está de pé, com os braços estendidos no gesto de arremessar o raio ou o tridente, com as pernas afastadas, a cabeça virada sobre o lado esquerdo para seguir o trajecto da coisa arremessada. A sua imagem não é como a dos Kouroi a imagem da primeira juventude, mas sim a imagem do homem na plenitude da sua força. O corpo de músculos modelados dá uma extraordinária impressão de elasticidade. O seu movimento é duplo: concentração que se balança e mede indicada pela vertical do tronco e pelo ângulo das pernas afastadas, e expansão indicada pela horizontal dos braços. Neste movimento encontramos aquela «ética de acção» que inspira a arte que nasce das Guerras Médicas.

O equilíbrio e a beleza desta estátua são criados pelo comprimento dos braços estendidos, comprimento superior à altura total do corpo. É esta longa linha que coloca o corpo em pleno espaço, que estabelece a majestade divina e que, evocando a linha horizontal e lisa do mar, torna presente na forma dum corpo a ordem e a solenidade da paisagem grega.

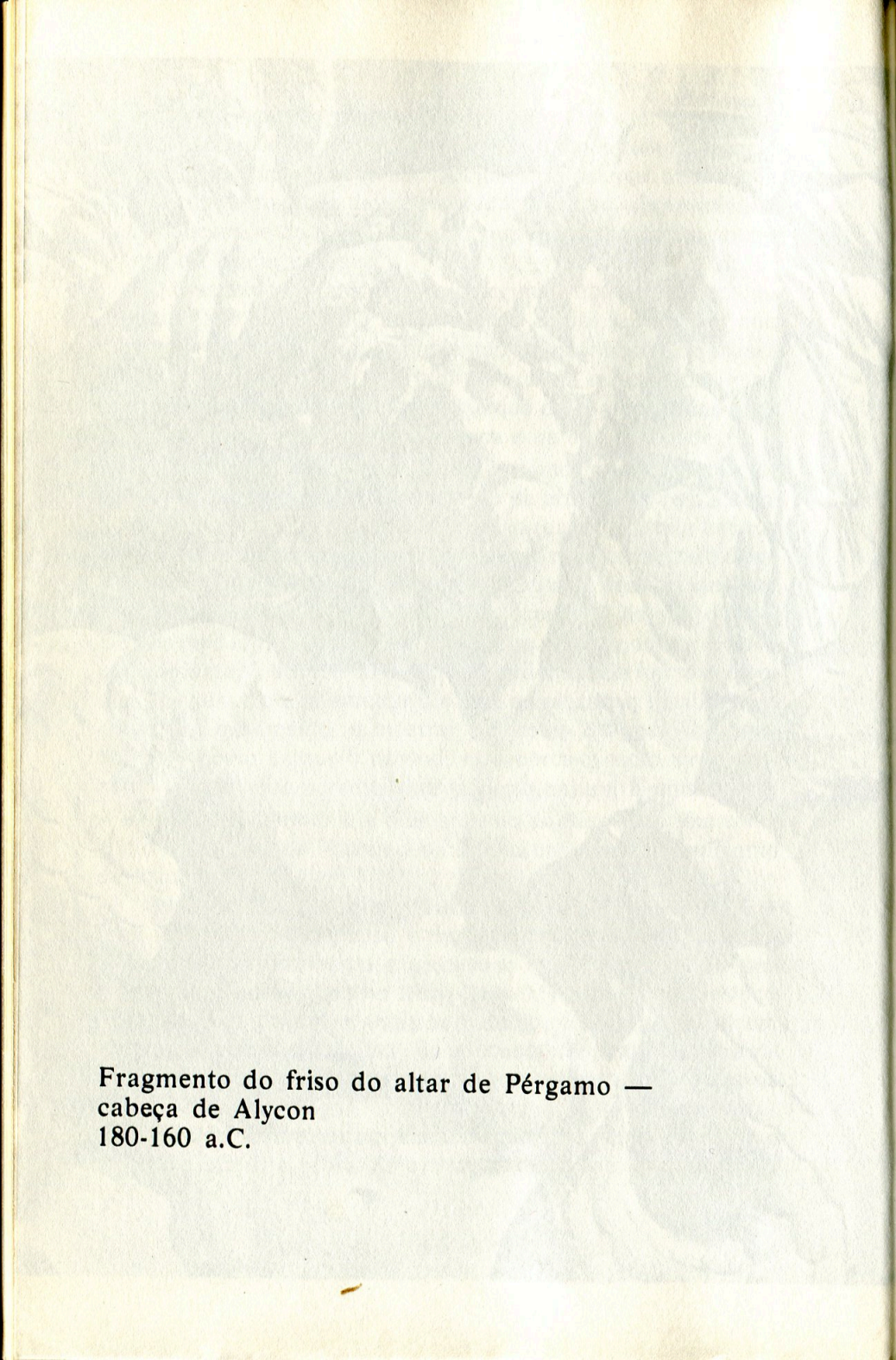
15 / MYRON E POLICLETO

O classicismo grego começa no meio do séc. V. O artista desta época conhece a anatomia do corpo que quer representar, conhece a forma do real. O realismo do grego clássico não pode ser confundido com o do nosso tempo. Pois em frente do real o olhar grego escolhe e quer escolher. A obra é o resultado de uma análise do corpo humano mas que deixa de lado tudo quanto é acidental ou individual e tudo quanto não encontrou ou perdeu a plenitude da sua forma. Assim o artista clássico não representa a criança pois ela ainda não é perfeita e não representa o velho ou o aleijado porque eles não possuem plenamente a sua própria forma. A arte clássica que parte duma conquista do real é sempre estruturada dentro duma escolha que busca a forma perfeita, o Canon, a geometria que está no real.

Tendo atingido o conhecimento do corpo o Grego tenta conquistar o conhecimentc do movimento pois na natureza o corpo do homem existe em movimento, e é no movimento que ele realiza a sua liberdade, a plenitude da sua existência.

A conquista do movimento avança rapidamente nos princípios do séc. V como resultado daquela ética da acção que anima o pensamento grego a partir das Guerras Médicas, como vemos em Olímpia e em Egina.

Myron, escultor nascido nos princípios do séc. V, nos confins da Beócia e da Ática, faz do movimento o tema essencial da sua obra. Não conhecemos nenhum original seu, mas conhecemos cópias do grupo de Athena e Mársias, que representa uma cena dançada, e do Discóbolo, que representa um atleta no momento de lançar o disco.

O Discóbolo foi uma obra celebérrima e que por isso foi inúmeras vezes copiada. O valor dessas cópias é relativo, pois basta compararmos as duas que estão na mesma sala do Museu das Termas para vermos toda a diferença que existe entre uma e outra. Temos em nossa frente obras que estão diminuídas e até talvez mesmo alteradas, na sua força e na sua qualidade.

Escultor do movimento, Myron é também um escultor do momento. Mas também aqui a relação da arte com o real é complexa e composta. Para imitar a posição real do atleta a estátua deveria ter os pés mais afastados, o corpo mais torcido e o disco deveria estar obliquamente inclinado. Do acto real do lançador Myron escolheu aquilo que servia a economia da sua dicção. Ele não quis imitar o movimento, mas sim mostrar, tornar visível, o movimento. A atitude do corpo está ordenada de forma a expor uma imagem clara, a mostrar o ritmo, a beleza e o equilíbrio do corpo em movimento, a mostrar a «areté» do gesto humano. Myron procura cercar o natural, mas cerca-o como um grego, como alguém que acredita que a forma natural é uma ordem. A elegância, a harmonia e o dinamismo do Discóbolo têm como apoio o esquema de figuras geométricas onde todo o movimento se inscreve.

Com Policleto, escultor dórico da escola de Argos, reaparece a estátua em repouso e aparece aquela atitude intermediária entre o movimento e o repouso que é a atitude «deambulatória» e que vemos no Doryphoro. Myron foi um inovador. Policleto porém procura antes de tudo aprofundar e aperfeiçoar uma forma dada, e esculpiu quase constantemente e exclusivamente o mesmo tema: o nu masculino, isolado e de pé, o tema especificamente grego.

Policleto escreveu um tratado sobre escultura chamado o «Canon» isto é: a regra. Este tratado perdeu-se, mas sabemos

Fragmento do friso do altar de Pérgamo — cabeça de Alycon
180-160 a.C.

que, continuando uma busca de medidas que vem desde os tempos arcaicos, ele estabeleceu uma lei de proporções, baseada num módulo que foi possivelmente o «dáctilo», o dedo. Por alguns fragmentos do Canon que chegaram até nós, vemos que o seu pensamento se liga aos números pitagóricos e às leis que regem a proporção dos templos. Policleto diz:

«O bem depende de variações infinitamente pequenas e resulta do acordo de muitos números.»

Sabemos que no Doryphoro o escultor realizou a teoria do Canon. Vemos que a cabeça está sete vezes contida na altura total do corpo, que o pé tem três vezes o comprimento da palma da mão e que, do pé ao joelho, a perna mede seis palmas. Mas o tratado de Policleto perdeu-se e tem sido impossível reconstituí-lo.

Quando a lei da frontalidade se quebra aparece na escultura grega o «Khiasmos». O Khiasmos é a posição cruzada, a harmonia de posições contrárias. Consiste essencialmente na correspondência cruzada entre a posição do busto e a posição das pernas. Assim, o corpo inteiro contrabalançando as suas posições e os seus gestos opostos substitui o equilíbrio estático da frontalidade por um equilíbrio dinâmico como o da vida. E também no Khiasmos reconhecemos a atitude dual do espírito grego que tende a criar a harmonia a partir dos contrários.

Policleto não foi o inventor do Khiasmos mas foi ele que lhe deu o ritmo justo.

E foi ele que deu ao génio dórico a sua expressão mais perfeita.

As suas obras perderam-se, mas conhecemos numerosas cópias em mármore das suas estátuas mais célebres que no original eram fundidas em bronze. Através da infidelidade ou incapacidade dos copiadores podemos ainda ver a claridade total e o «obstinado rigor» duma arte que repetiu e cercou sempre o mesmo tema. Uma arte concisa e no entanto sensível e subtil, onde o entusiasmo é contido e medido. Uma poética que glorifica a «areté» do corpo humano e vê neste corpo a manifestação dum justo equilíbrio de números.

Assim na construção de Policleto cada elemento é perfeito, claro e autónomo.

Esta autonomia de cada elemento é comum a toda a arte helénica. Também um fragmento de Sapho é inteiro para além do poema perdido. Mas Policleto mostra com uma maior evidência o caminho próprio do génio grego: a busca duma harmonia pela qual o ser individual se integra num conjunto sem se perder nele, como a coluna feita para ser integrada no templo mas que no entanto é inteira em si mesma, existe em si e por si, mesmo separada do templo.

16 / PHIDIAS

Não chegou até nós nenhuma obra que possamos atribuir com segurança a Phidias. Mas nos frontões, nas métopas e nos frisos do Partenon a sua arte e o seu espírito estão continuamente presentes. E podemos pensar que ele próprio tenha esculpido algumas partes dessa obra.

Em Policleto há um grafismo que dá ao torso dos atletas um ar de couraça. Na escultura do Partenon o grafismo desapareceu totalmente. O modelado dos corpos segue o modelado natural da carne. As curvas são dominantes e o seu ritmo evoca a linha de ondulação das ondas do mar. O artista busca a sinuosidade do real. Mas este naturalismo busca uma essencialidade e os pormenores só aparecem na medida em que se integram na expressão e na harmonia da obra, como a maravilhosa veia que atravessa as costas da mão e o princípio do braço do personagem central do grupo das Ergastinas. Os corpos são flexíveis e quase sempre esguios, os músculos longos e as pernas finas. Como Policleto, Phidias define, para além das particularidades individuais, uma forma humana perfeita e harmoniosa. Mas essa forma não obedece sempre ao mesmo canon: os corpos do friso oeste e das métopas são longos e esbeltos, mas outras figuras

obedecem a uma proporção que as aproxima do Doryphoro.

A escultura do Partenon coloca-se no centro do caminho helénico. Nela o homem parece ter conquistado, de acordo com as palavras de Aristóteles, a sua possibilidade humana de viver uma vida divina. Ele é o homem que estabeleceu a aliança com o real.

Pois o Partenon é construído a seguir às Guerras Médicas num momento em que a cultura grega atingiu a sua maior confiança em si mesma e na sua acção. Se os Kouroi significam a confiança no Kosmos, a arte de Phidias significa a confiança no espírito humano e na cidade humana.

E o Partenon celebra a paz. A procissão das Panatheneias desfila através dum dia sereno, luminoso e transparente. Nos corpos há uma intensidade apaziguada e o ritmo da sua respiração é largo e ondulado como um ritmo de mar.

Porém, contraposta a essa serenidade que no friso das Panatheneias nos aparece como a afirmação do dia perfeito, a tensão trágica ergue-se nas métopas onde os Lápitas combatem os Centauros, retomando o tema do combate do homem contra as forças brutais, contra o reino da «hybris» e da destruição. Neste espaço do conflito está patente a tragédia, a intensidade solene e nua de Sophocles.

E algo nos perturba perante o Dioniso do frontão este cujo corpo semi-reclinado, longo em suas formas plenas e irmão das nuvens como os corpos do Templo Arcaico de Athena — e que tão grande e olímpico nos parece na sala do Museu Britânico —, é um corpo que semi-repousa e onde repousa o tumulto. E o olhar do deus parece afastar-se voltado para longe.

Pois é na história o momento em que o olhar dos deuses se afasta da cidade. O Partenon é o apogeu de Athenas, o apogeu da Grécia vencedora de todos os monstros do Kaos. O Kosmos é ordem, beleza, serenidade, justiça. A cidade grega é beleza, serenidade e é — ou crê ser e quer ser — justiça. Mas porque o oiro da liga de Delos é gasto no Partenon, o pretexto da guerra surge. E com ela surgem todas as fúrias da violência e da injustiça. O Kaos e a Hybris afirmam o seu reino. À sombra de templos e estátuas perfeitas os Gregos combatem como cães.

17 / SCOPAS

A guerra do Peloponeso quebra a confiança do homem na cidade humana e no mundo em que está.

Scopas é o escultor dessa ruptura. A cidade era justiça, o Kosmos era justiça. A guerra proclama a força da injustiça, proclama a ambiguidade, o abismo, e todas as relações do homem com o mundo são alteradas.

Pois a ruptura não está só nos actos mas também no pensamento. Sócrates e Platão são simultaneamente fruto da ruptura e obreiros da ruptura.

Para Homero, educador da Grécia, para Hesíodo, nomeador dos deuses, para Tales, que vê na água a origem de todas as coisas, para o escultor de Kouroi, proclamador da «aletheia», o ser está na «physis». Para Platão o ser está na palavra, no «Logos». E o entendimento da palavra «aletheia» perde a sua simplicidade original. A natureza da verdade é deslocada.

A escultura de Scopas é como que o sismograma dessa mutação. É uma escultura do «pathos», da perturbação, da exaltação, onde o espírito apolíneo se afasta e o espírito dionisíaco irrompe.

As cópias das suas obras e as obras que lhe são atribuídas

ou atribuídas à sua escola mostram-nos corpos arqueados e vibrantes onde o ritmo e o contorno clássico equilibram um tumulto de vaga e de dança. De certa maneira é em Scopas que começa o crepúsculo dos deuses gregos. A sua obra abandona a serenidade da disciplina moral e da confiança, e o modelado e a linha dos seus corpos diz o tormento dum mundo percorrido pelo irromper de forças apaixonadas que se combatem.

Scopas não é como Crítias ou Myron um inventor de fórmulas novas que vêm resolver problemas preexistentes. O que na sua obra é revolucionário, original e novo é a atitude, é a entrega a um reino de paixão, a uma relação extasiada e patética com os homens, o mundo e as coisas. O que na sua obra é novo é a perturbação que rompe a antiga aliança humana com a «physis». É essa paixão interior que determina a flexão e a torção dos troncos, o frémito e a importância das massas musculares, a vibração das linhas. O homem de Scopas é um homem onde se move o tumulto e a mobilidade do universo. É um homem em estado de metamorfose. Há nele um regresso ao naturismo, uma busca das formas animais e vegetais, uma busca da natureza para além da cidade humana.

Scopas é o escultor das Ménades, do êxtase e do delírio. Mas assim como a exaltação da Ménade é contida pelo ritmo da dança, também o tumulto e o tormento dos corpos de Scopas são contidos e ritmados pelas formas clássicas.

18 / PRAXITELES

A perturbação nascida da guerra do Peloponeso aparece também na arte de Praxiteles, mas de forma menos tensa e imediata.

Esta arte não está centrada nos valores morais e na ética da acção, mas procura antes a plenitude e a qualidade radiosa das formas naturais. Os corpos não são um projecto de vida, mas antes um abandono à vida.

A luminosidade do seu Hermes é subtilmente recortada pela penumbra. Não é já a claridade simples da manhã grega.

Tem-se discutido muito se esta estátua é ou não uma cópia, mas parece mais provável que seja um original, um dos raríssimos originais dos grandes escultores da época clássica que chegou até nós.

Praxíteles trabalhou sempre em mármore e as suas obras eram célebres pela perfeição do acabamento. Os seus nus partem da posição inventada por Policleto, mas os corpos são mais esguios, finos e flexíveis e muito mais fluidos. Ele continua a busca da proporção e do ritmo, mas abandona a nitidez dos volumes própria do séc. V. O seu modelado é um modelado «deslisado» que tenta captar a textura da pele. E partindo da posição do

Canon ele modifica e desenvolve esse tema, variando as posições e acentuando o quebrar da cintura. A sua obra é a expressão perfeita do naturalismo grego. O séc. V procura uma ética. Praxíteles busca a sinuosidade do real.

O corpo de Hermes de Olímpia desenha um S. Esse S e a longa continuidade ondulada das linhas criam o ritmo próprio da obra praxiteliana. O escultor, de acordo com a tendência da época, procurou certos efeitos picturais. O modelado busca a carnalidade, captando o estremecer da luz e da penumbra.

Mas esta carne é de mármore e divina. É uma carne onde corre como uma música o sangue imortal dos deuses. No entanto, o Hermes difere profundamente do austero Apolo de Olímpia e dos deuses do Partenon. A cabeça pequena e inclinada não tem uma expressão impassível. Há nela uma doçura atenta e uma nostalgia atravessada pelas coisas. A majestade da felicidade divina está imperceptivelmente ligada à consciência duma felicidade humana ameaçada.

Porque eram celebradíssimas na Antiguidade Clássica, helenística e romana, as obras de Praxíteles foram muito copiadas. São essas cópias que hoje encontramos nos museus.

Jovens sátiros que servem vinho no Museu das Termas: a cópia de Castelgandolfo mostra um longo corpo fino e fluido, quase evanescente, que contrasta com a solidez da Aphrodite de Cnido.

No Museu do Capitólio, o corpo do «Sátiro em Repouso» (da vila d'Este) é mais carnal e pesado, levemente feminino. Um corpo que lembra a polpa de um fruto. Os cabelos semelhantes a cachos de uvas invocam a profusão da natureza e como que ensombram o corpo assim como o arvoredo ensombra um campo.

E em vários museus encontramos cópias da mais célebre obra de Praxíteles, a Aphrodite de Cnido, da qual Plínio disse que era «a mais bela escultura não só de Praxíteles mas do mundo inteiro». Mas a má qualidade das cópias dificulta o nosso entendimento dessa beleza. De cópia em cópia podemos ter apenas uma ideia da estrutura das proporções, da posição. A cabeça é pequena, as pernas altas, os pés grandes, as coxas compridas,

os joelhos finos, os ombros um pouco descaídos e mais estreitos do que as ancas largas, a cintura alta. O corpo é sólido e também cheio e um tanto opulento numa plenitude construída em amplos volumes que se opõe à plenitude fina das Korai. No entanto permanece esbelto, alongado pelas pernas altas e pelas longas linhas sinuosas que o percorrem. Pelas melhores réplicas, que são apenas fragmentos, podemos pressentir o que tenha sido o ritmo, a claridade carnal e a irradiação do original.

19 / LISIPO

Mais novo do que Scopas e Praxíteles, Lisipo foi um dos retratistas de Alexandre, o Grande.

Mesmo depois de quebrada a lei da frontalidade a estátua grega inscreve os seus gestos num plano frontal. O «Discóbolo», o «Zeus de Artemision» ou o «Hermes» de Praxíteles possuem uma frente, isto é, um plano de visibilidade máxima. Lisipo é o conquistador da «terceira dimensão». De certa forma, esta dimensão já aparece em Scopas, mas é Lisipo que a sistematiza e que a desenvolve logicamente. O seu Apoxiómeno, que representa um atleta no acto de se limpar com a «strigile», estende os braços para a frente. Esta posição obriga o espectador a dar a volta à estátua.

Plínio diz-nos que este escultor procurou representar os homens como ele os via. Conta-nos também que quando alguém lhe perguntou quem eram os seus mestres ele respondeu apontando a multidão da rua. Com Lisipo começou o realismo helenístico.

Por isso nos seus corpos ele dá uma grande importância aos pormenores anatómicos e pela «instabilidade» da atitude,

onde os pés parecem prontos a trocar as posições recíprocas, ele tenta captar a disponibilidade e o espaço de vida.

Conhecemos mal a obra deste escultor pelas cópias que certamente a falseiam, mas os retratos de Alexandre que lhe são atribuídos são belíssimos. E a tradição também lhe atribui os quatro maravilhosos cavalos de bronze que estão na igreja de S. Marcos em Veneza.

Com as suas narinas dilatadas e os seus músculos tensos, estes cavalos parecem compor um avançar incessante. Mostram-nos o que foi a novidade e o realismo da arte de Lisipo ou da sua escola. Os quatro corpos fogosos, ébrios de vitalidade, lançam-se no espaço, devoradores do espaço, como o império de Alexandre.

20 / O HELENISMO

A arte grega é uma conquista do real, mas o seu movimento é duplo: naturalismo e abstracção. Atenção dada ao fenómeno e busca de leis universais.

O amor da vida, do pitoresco, do movimento, da natureza e da sua diversidade são características egeias que continuam no mundo jónico e que penetram a arte grega até ao século V. Porém, a partir das Guerras Médicas o génio dórico centra a arte na figura humana e na busca duma lei.

Com o império de Alexandre a Grécia reencontra o Oriente e a diversidade do real. Os centros de cultura emigram para Pérgamo e para Alexandria e o espírito projecta-se no espaço e na experiência da diversidade.

A arte helenística é diversa e busca a diversidade. O classicismo, como a arte arcaica, salvo raras excepções, representou sempre o corpo em plena juventude, no momento da perfeição. A arte helenística representa velhos e crianças num realismo que se alia à curiosidade de todas as formas. A arte clássica, quer na acção quer na imobilidade, representa a nobreza, a «areté» do homem. A arte helenística diz todas as formas de exaltação e decadência, e diversidade. A arte clássica centrou-se

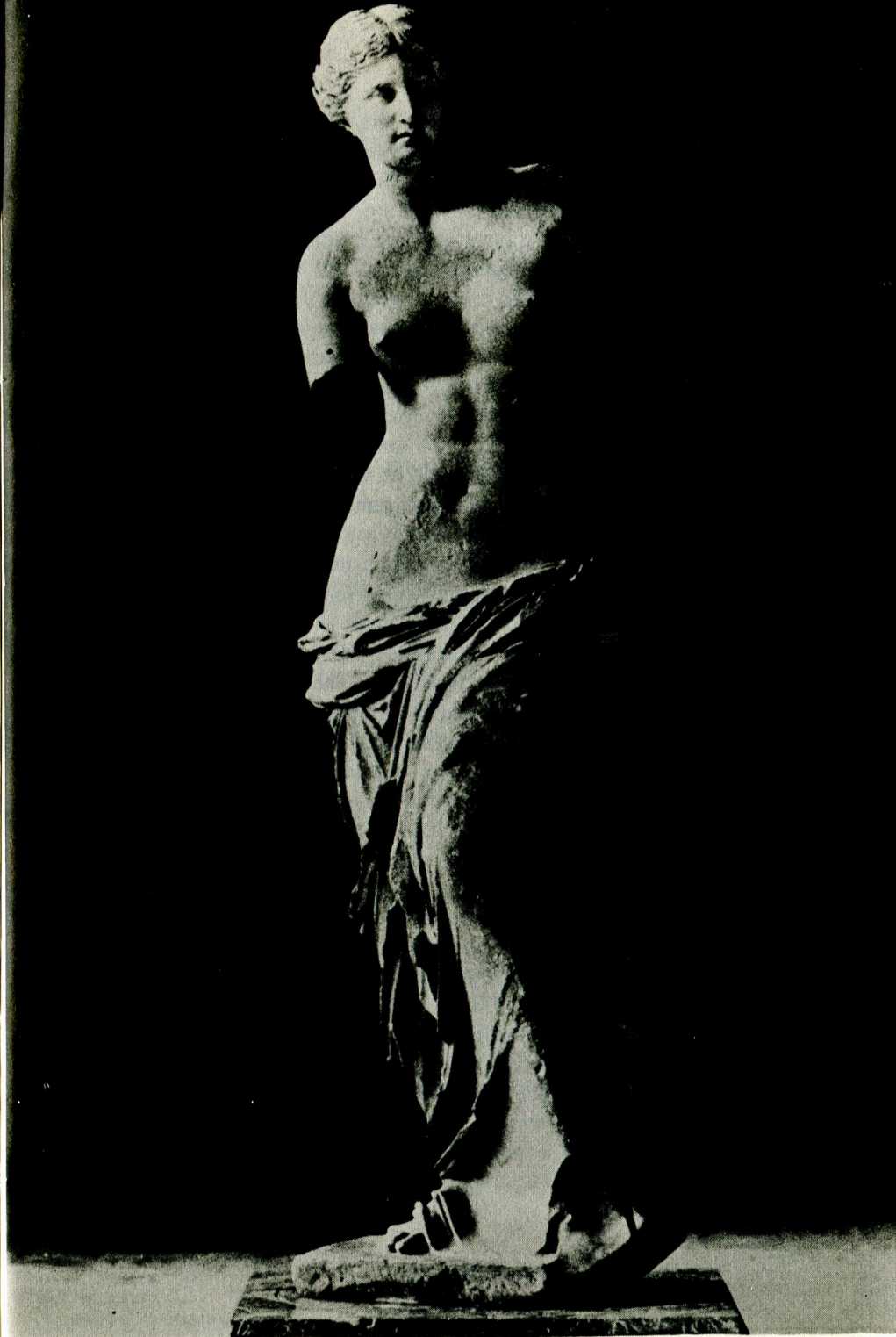
na figura do homem e dos deuses: o helenismo busca as formas híbridas e espantosas, no desejo de captar a totalidade do real. É a arte duma humanidade aberta a tudo e já científica. É também a arte duma humanidade que pressentindo a ruína do seu mundo tenta regressar aos mais antigos cultos das forças naturais. A arte duma civilização internacional que, consciente das suas contradições, se dispersa em múltiplos caminhos através da vasta diversidade da terra.

Esta arte deu uma grande importância ao corpo da mulher, vendo nele uma forma menos abstracta do que a forma masculina e mais próxima do ritmo e das formas da natureza. Assim, na Vénus Cirene do Museu das Termas, que é uma bela cópia dum original do século III a. C., o escultor modificou as proporções clássicas para encontrar uma nova expressão da harmonia e da plenitude do corpo feminino.

Da Vénus Agachada de Doidalsas, escultor bitínio, bárbaro helenizado, do século III a. C., chegaram-nos numerosas cópias, imitações e variantes. Nesta obra, onde o jogo das longas curvas cria uma continuidade que a si mesma se rodeia num equilíbrio exactamente equacionado, vemos uma extrema carnalidade simultaneamente elástica e tensa, contida pelo ritmo dos volumes, uma carnalidade que lembra a polpa de um fruto.

Com a Vénus de Milo, do século II a. C., regressamos a um mundo mais puramente grego. O corpo dá uma extraordinária impressão de claridade e de sanidade. É um corpo irmão do mar e da luz, uma larga praia que pelo equilíbrio, pela harmonia das proporções e pela serenidade se reaproxima das obras do classicismo.

A escola de Pérgamo, século II a. C., é um dos momentos mais intensos e vivos da arte helenística.

No Gaulês Moribundo aparecem dois elementos profundamente novos: a atenção dada ao sofrimento e a atenção dada a um corpo bárbaro. Este corpo não é apenas o corpo de um povo diferente identificado pelo torques que rodeia o pescoço: é o corpo rude, sem plenitude, estreito, não cultivado do bárbaro, corpo profundamente diferente do corpo educado do atleta grego.

Vénus de Milo
160-150 a.C.

E o seu sofrimento é um sofrimento humano e individual dito com um realismo comovido e atento.

Mas no altar de Zeus de Pérgamo, 197-159 a. C., a dor que aparece não é o sofrimento do indivíduo mas o «pathos», a grande dor universal. Este alto-relevo de enormes proporções (2,30 m de altura) conta a luta cósmica dos gigantes e dos deuses. Aqui a forma humana mistura-se e combina-se com as formas animais, prolonga-se nas formas animais. Os volumes são cavados e recavados, como buscando um abismo, e fundem-se num tumulto ordenado pelo ritmo. O altar de Zeus é um crepúsculo dos deuses pagãos, um crepúsculo onde transborda uma vitalidade atormentada e veemente. Mas a arte de Pérgamo é apenas uma das tendências do helenismo. Estas tendências são múltiplas, pois as qualidades puramente gregas se vão alterando e transformando e desdobrando sob a influência das culturas da Ásia Menor, do Egipto, do Oriente e de Roma.

Assim no Gladiador Borgheses, para além da atitude científica dum realismo anatómico de dissecação, aparece aquela conquista da «terceira dimensão» que continua o caminho de Scopas e Lisipo. Mas o realismo do «Cestor» do escultor grego Appolonius é quase um neo-realismo e liga-se ao mundo romano.

O nu romano é cópia, imitação e reflexo da arte grega. Pois o Romano não surpreende o divino nem enfrenta o homem na sua nudez. As cabeças romanas têm sempre cara de gente vestida e a arte de Roma é oficial e documental e decorativa e nada tem que ver com essa busca do segredo íntimo e estrutural do universo que é o nu grego.

Mas Roma amou a Grécia e quis ressuscitá-la e integrá-la. No século II da era cristã esse desejo toma com o imperador Adriano uma consciência mais aguda e mais profunda. A estátua de Sabina, sua mulher, imita aquela forma do nu que é o «drapejado molhado» dos Gregos. E as estátuas de Antínoo aparecem como última tentativa para captar no corpo do homem pagão a imagem e a substância do divino. O torso um pouco pesado do jovem bitínio obriga o escultor a alterar as proporções clássicas de tal forma que podemos dizer que a beleza de Antínoo é o último «canon». Uma humana beleza de deus e de animal onde

o peito largo se incha de ar como uma vela, onde a cabeça de testa curta se inclina sob o anelado dos cabelos e onde, em sombra ou clarão, se reflecte o desabar de mitos e de impérios. Uma beleza apaixonada e patética que é como que uma obcecação da beleza.

Mas o mundo do divino interior ao universo está morto. O tumultuoso crepúsculo dos deuses do altar de Pérgamo dissolve-se numa nostalgia difusa, aquela nostalgia que rodeia as colunas de Pompeia.

O nu, tendo perdido o seu carácter religioso, degrada-se em obras decorativas e desaparece mesmo antes do triunfo do cristianismo.

No século IV da era cristã o imperador Juliano, o Apóstata, quis restaurar o culto dos deuses pagãos e mandou consultar o oráculo de Delphos. Mas a Pythia respondeu:

«Ide dizer ao rei que o belo palácio caiu por terra quebrado. Phebo já não tem cabana, nem loureiro profético, nem fonte melodiosa. A água que fala calou-se.»

Porém, paralelamente à sua negação, a Grécia permanece porque é actual: porque está na pedra, na luz, na noite, no bosque, no liso do mar, na curva da vaga. É nesse sentido que Byron diz que o sol é grego.

A Grécia recomeça sempre que alguém busca a sua aliança com a imanência e com o aparecer das coisas. Sempre que alguém crê que o aparecer pertence ao ser.

Se entendemos as formas gregas é porque elas são intrínsecas ao nosso próprio estar no mundo e por isso a sua verdade por si mesmo se renova, alimentada pela nossa própria vida. Por isso as reconhecemos como justas, como necessárias e não como exóticas ou ornamentais. Por isso para nós não são curiosidade ou diversão ou erudição mas busca da nossa própria vida. Se as formas gregas não se esgotaram é porque entre elas e nós existe um nexo, é porque elas partem da mesma necessidade de que nós partirmos. A Grécia recomeça sempre que reconhecemos como verdade, e não como exílio, como alheio, como alienação ou ilusão, o mundo em que estamos. Sempre que

buscamos uma relação com a terra em que nada de nós se demita, adie ou transfira.

Se procuramos as formas gregas é porque fundamentalmente para nós elas não são passado história e cultura mas relação actual e vital. De facto a nossa primeira aprendizagem da Grécia não começou em nenhum livro erudito, em nenhum compêndio, nem mesmo começou no poema ou na estátua, mas na praia e no bosque da nossa infância, no dia mais primordial de nós mesmos, quando nos iluminou um sorriso de espanto e de maravilhamente perante a forma da concha e da pinha e perante a forma do nosso ombro e da nossa mão. Olhámos essas formas como quem escuta a verdade. E foi a partir desse olhar e desse escutar que mais tarde entendemos Homero e o Kouros de Milo. E assim as formas gregas nos aparecem simultaneamente como intensamente divinas, intensamente maternas e intensamente fraternas. Divinas porque são verdade, maternas porque nos ajudam a nascer, a emergir, a vir à luz, fraternas porque nascem da mesma necessidade da qual nós próprios nascemos.

Por isso nos voltamos para a Grécia — não porque ela esteja aureolada pelo mítico prestígio de um passado glorioso — mas porque ela é para nós actualidade e exemplo. Apesar de todos os seus prestígios e fascínios não procuramos recomeçar o Egipto ou a Assíria.

Mas através dos séculos vemos que de Hadriano a Hölderlin e de Hölderlin aos nossos dias os homens procuram retomar o caminho grego. Por isso em «Poliedro» Murilo Mendes escreve: «Nunca escaparemos a esses gregos. Por isso Luckas parte de Homero, Nietzsche de Ésquilo, Heidegger dos pré-socráticos. E se para Pessoa Caeiro é o mestre é porque em Caeiro ele vê um grego.

E cada dia parece mais evidente que não encontraremos acordo com nós próprios nem com a terra em que estamos se não conseguirmos emergir da civilização exilante e mutilante onde nos emaranhamos e se não conseguirmos retomar o caminho que a Grécia arcaica traçou.

Porque para o Grego o ser está na «physis». Para ele o aparecer, a aparência, pertence ao ser. O mundo que ele busca e

habita é o país da imanência sem mácula. Ele constrói uma cultura fiel ao desabrochar da imanência. Constrói uma cultura terrestre. Constrói uma poética que emerge do estar na terra, que brota da terra como a espiga e o Kouros.

É difícil dizer o momento preciso em que a totalidade se quebra e em que o pensamento grego deixa de crer que o ser está na «physis» e passa a buscar o ser no Logos. Mas em Sócrates-Platão a ruptura é evidente. A aparência passa a ser pensada como ilusão. A verdade deixa de estar no «aparecer» e passa a estar na ideia. Para o homem arcaico o divino sussurrava no universo. Quando ele invoca o céu, o mar e a luz invocava o divino, invocava o verdadeiro e real, a plenitude do ser, invocava uma verdade viva e tutelar. O homem arcaico, tal como o vemos nos Kouroi e nas Korai, é o homem que confia. No seu sorriso não lemos a inabilidade do artesão. No seu sorriso, na sua atitude, na claridade e na alegria do seu corpo lemos a confiança do homem na sua própria natureza e na natureza do mundo em que está. Um homem que crê habitar no divino. Depois essa confiança é quebrada e tudo se divide.

Em Sócrates-Platão começa a acusação do corpo. No Phedon Sócrates diz que aquele que estaria mais apto a procurar a verdade seria aquele que se pusesse à caça das realidades... depois de tanto quanto possível se ter desembaraçado dos seus olhos, das suas orelhas, e, a bem dizer, do corpo inteiro, pois é o corpo que perturba a alma e a impede de adquirir verdade e pensamento, sempre que ela tem comércio com ele. (Phedon 66 a). E mais à frente Sócrates diz: «... enquanto tivermos o nosso corpo e enquanto a nossa alma estiver misturada com esta coisa má, jamais possuiremos suficientemente o objecto do nosso desejo. Ora esse objecto é, dizemos nós, a verdade» (66 b).

A verdade brilhava no corpo dos Kouroi. Em Sócrates o corpo é obstáculo ao conhecimento da verdade. O corpo é origem de engano, de ilusões e de males. É uma coisa má, e como Sócrates diz «a demência do corpo».

É difícil dizer em que medida esta negação do corpo é uma consequência da evolução do pensamento grego. Ou em que

medida é o fruto de outras formas de pensamento que se inseriram no pensamento grego.

A guerra do Peloponeso desfaz a confiança apaziguada que guiava a procissão das Panatheneias. A palavra de Sócrates quebra aquele confiar no aparecer das coisas que percorria como um único sorriso o corpo dos Kouroi. A palavra de Sócrates-Platão no Phedon orienta o homem para um outro mundo.

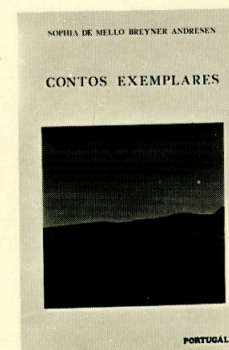
No entanto, paralelamente a esta ruptura, a escultura do nu, apesar de tudo quanto vai ensombrando a sua claridade primeira, está presente até aos confins do helenismo. E com ela permanece um mundo onde o corpo não esconde o ser, não desvia do ser mas pertence ao ser e o manifesta.

E por isso se regressamos à Grécia não é em busca de uma cultura do passado mas em busca da nossa própria inteireza e do nosso estar actual na Terra.

INDICE

Composto e impresso nas
OFIC. GRÁFICAS da
PORTUGÁLIA EDITORA
Rua da Condessa, 74 a 78
Tel. 320893
1200 LISBOA

CONTOS EXEMPLARES

«Contos Exemplares» transplanta para a ficção todas as ricas virtualidades da poesia, a sua fluência plástica, a puríssima simplicidade expressiva e aquela «capacidade de dramático desdobramento objectivo da temática e da dicção», em que falava ainda, a seu respeito, o crítico acima citado.

GRANDES OBRAS DA PORTU

Bandeira Preta é a aventura de uma adolescência temperada pela seiva do meio rural, onde nos surgem duas figuras de recorte inesquecível: o «capitão D. Pedro» e o seu «piloto Chinca». Chinca é o símbolo do homem do povo, num retrato que é súmula de caracteres perenes—a resistência obstinada, o sentido agudo de justiça, a generosidade isenta, e, sobretudo, a maneira de penetrar e entender as vozes da Natureza, peculiar a quem cedo lhe começa a decifrar os enigmas.

Olhar pousado na essência das coisas e das gentes, vizinho da pulsação vital do homem, eis o que Branquinho da Fonseca nos revela nesta colectânea de contos em que alinha, num fruir voluptuoso da própria inspiração, o Sol e as árvores, as sombras e a água, os montes e os outeiros. Mas não é só a este encontro sedutor que nos convida «Bandeira Preta», é também à captação, em rápido relance, de uma tonalidade ambiente capaz de ampliar no espírito e na sensibilidade do leitor quadros imagísticos precisos—traço sóbrio e eloquente, linguagem pictórica.

Abordando temas dos mais variados, Branquinho da Fonseca esboça, a par da caricatura amena, carregada por vezes de uma ironia cáustica, o essencial das linhas mentais dominantes em certos meios provincianos, regidos ainda por normas de um tradicionalismo que reflecte a mais visceral ancestralidade; da narrativa de contexto histórico ao conto que podemos considerar de fundo telúrico, deparamos com a mesma segurança descritiva, o mesmo profundo conhecimento dos nossos meios rurais, da psicologia e da linguagem que lhes é própria.

Enfim, recriação que é um eco autêntico das idades da adolescência, este facho intenso que Branquinho da Fonseca nos transmite de um «viver vivido», repassado de serena melancolia.

PORTUGAL-BRASIL-ANGOLA-MOÇAMBIQU
PORTUGÁLIA Editora